

KÁNTÁS BALÁZS

Vers/fordulatok

KÁNTÁS BALÁZS

Vers/fordulatok

Esettanulmányok a versfordításról

Cédrus Művészeti Alapítvány – Napkút Kiadó
Budapest, 2015

A kötet megjelenését
a Nagy Lajos Alapítvány
támogatta.

A borítón Lucas van Valckenborch
Bábel tornya című
festménye látható.

A kötet angol nyelvű
záró tanulmányának szövegét
Varró Eszter
lektorálta.

© Kántás Balázs, 2015
© Napkút Kiadó, 2015

Nyelvbe zárt jelentés

A vers fordíthatóságának vizsgálata Paul Celan *Fadensonnen*
kezdetű költeménye különböző fordításainak tükrében

Bevezetés

Jelen tanulmányban arra teszek kísérletet, hogy a fordíthatóság kérdését Paul Celan egyik ismertebb versének különböző magyar, illetve egy angol fordításán keresztül megvizsgáljam. Mivel azonban figyelembe veendő tény, hogy a celani költészet, legalábbis a szerző kései költészete hermetikus, azaz a megértés, a dekódolás elől elzárkózó szövegek együttese, megítélésem szerint mindenképpen érdemes áttekintésszerűen megvizsgálni Paul Celan nyelvszemléletét, melyből talán világossá válhat, miért is jelenthet problémát egyes Celan-szövegek németről bármilyen célnyelvre való adekvát fordítása. Dolgozatom első részében éppen ezért röviden áttekintem és értékelem a celani költészetből minden bizonnyal kiolvasható nyelvszemléletet, második részében pedig rátérek a fordítás és a fordíthatóság esetleges elméleti és gyakorlati problémáira, a celani költészet általam reprezentatívnak tekintett darabja, a *Fadensonnen* – *Fonálnapok* kezdetű ismert költemény és különböző fordításai kapcsán.

1. Összezúzott, rácsok közé szorított nyelv – Paul Celan nyelvszemlélete

Ma már nem számít újkeletűnek, hogy Paul Celan nyelvszemlélete kettős – a költő egyfelől arra vállalkozott, hogy lerombolja az addigi nyelvet, hiszen az már nem alkalmas a tudás, az érzések, az információk közvetítésére abban a formában, mint azt az ember korábban gondolta, ugyanakkor célja egy új nyelv, de legalábbis a nyelvhasználat radikálisan új módjának megteremtése – olyan nyelvhasználaté, amely mégis képes azon tartalmak

kifejezésére, melyekre a mindennapi nyelv már elégtelennek bizonyul.

Ahogy Szegedy-Maszák Mihály írja egyik tanulmányában, melyben Celan és Radnóti lírájának bizonyos nyelvi magatartásformák alapján történő összehasonlítására tesz kísérletet:

„Celan a nyelvnek és a szerkesztés szentesített módjainak szétrombolását, megszüntetését tűzte ki célul. (...) a bevett használatot olyan fátyolnak tekintette, amelyet szét kell tépni, hogy lelepleződjék mögötte a semmi.”

*

„A Holocaust is hozzájárulhatott ahhoz, hogy az írók egy része arra a következtetésre jutott: az addig használt nyelv érvényét veszítette. Az ekkor keletkezett legjobb művek egy része a „*furor poeticus*”-t a nyelvi rendezetlenséggel kapcsolta össze, sőt egyenesen a csönd, az elhallgatás poétikáját teremtette meg.”¹

A *furor poeticus*, a költői düh tehát lerombolja az addigi nyelv hagyományos struktúráit, és elindul a hallgatás irányába – ezt demonstrálják Celan kései, néhány soros, enigmatikus, hermetikusan zárt művei, melyek rövidségük által mintegy alig léteznek, minden, ami felesleges, tradicionális, kiégett, kiszikkadt belőlük. Ha a nyelv Celannál nem is hallgat el egészen, kései költészetét egy destruált nyelvhasználat, a megszakított, elfojtott, fragmentált beszédmód jellemzi, amely szemben áll gyakorlatilag minden korábbi nyelvről, kommunikációról alkotott elképzeléssel.

Kiss Noémi állítása szerint, aki disszertációjában többek között Kulcsár Szabó Ernőre és Kabdebó Lóránta hivatkozik, az eszmetörténeti válság miatt komolyan nyilatkozó nyelv az emberi

1 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Radnóti Miklós és a holokauszt irodalma. in uő, *Irodalmi kánonok*. Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998.
A tanulmány online elérhetősége: <http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/lit/holoc.htm>

tényezőt mintegy kiiktatja a jelentésképződésből.² Egyik tanulmányában Kabdebó Lóránt³ arról ír, hogy a kései modernség európai költészetének nyelvében egyszerre jelenik meg a tragikum és a vidámság, az irónia, a *tragic joy* kifejezést használva ugyanezt a tendenciát a magyar lírában József Attilára és Szabó Lőrincire is alkalmazza – tehát Celan nyelvszemlélete és költői nyelvhasználata nem előzmény nélküli az európai irodalomban. Kulcsár Szabó Ernő⁴ állítása szerint a nyelv egyszerre tragikus és ironikus karakterének felismerése az irodalomban olyan borzalmas történelmi pillanatokhoz köthet, mint például Celan esetében a Holokauszt – tehát a nyelvben való hit elvesztését, az irodalomban való nyelvi paradigmaváltást tulajdonképpen a történelem, az emberi tényező indukálja, nem pedig valamely külső, absztrakt, célulvű folyamat.

Ugyancsak Kiss Noémi⁵ állapítja meg egy másik tanulmányában, hogy Paul Celan versei lényegében kiiktatják az elbeszélést, ezáltal lehetőséget kínálnak az olvasónak, hogy visszatérjenek a művészet egy ősi formájához, mely szintén a nyelvben nyilvánul meg, ugyanakkor a kifejezés lehetősége és nehézsége egyszerre szűnik meg – a vers tehát nem explicit módon jelent valamit, mint korábban, hanem inkább sejtet valami mögöttes tartalmat, melynek felderítése dekódolása azonban már az olvasó feladata.

Bacsó Béla szerint a nyelv nem csupán egyetlen dologra utal, hanem folyamatos megújulásra képes, Celan költői nyelve

2 Kiss Noémi, *Határhelyzetek. Paul Celan költészetének magyar recepciója*, Budapest, Anonymus, 2003, 120.

3 KABDEBÓ Lóránt, *A dialogikus poétikai gyakorlat klasszicizálódása, Szövegegységesülés: az „elborítás”, a „mese” és a „tragic joy” megjeleneése*, in *Újraolvasó. Tanulmányok Szabó Lőrincről*, szerk. KABDEBÓ Lóránt, MENYHÉT Anna, Budapest, Anonymus, 1997, 188–212.

4 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A saját idegensége. A nyelv „humanista perspektívájának” változtatása és a műfordítás a kései modernségben*, in uő, *A megértés alakzatai*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998. 69–85, 69.

5 Kiss Noémi, *A nyelv mint lehetőség Paul Celan költészetében a Sprachgitter (Nyelvrács) című vers alapján*, Új Holnap, 1997 / különszám.

pedig sokkal többet hordoz, mint amennyi első pillantásra belőle kiolvasható. Szokatlan helyzetekben, kontextusokban – mint amilyen a második világháború és a Holokauszt, illetve az utána következő eszmetörténeti válság voltak – a költészet, a költői nyelv kilép a megszokottból, a szavak közöttit engedi meg tapasztalni, mely által az értelembeteljesítés mindig más irányt vehet fel⁶. A zsidó misztika kapcsán Harold Bloom⁷ elgondolásai is felmerülnek, aki megjegyzi, hogy a zsidó vallás tradicionális felfogása szerint a teremtés azzal kezdődik, hogy magában az énben egy „őspont”-ra történő koncentráció megy végbe. Ez a fogalom a *tzimtzum*, mely szerint Isten egyetlen pontba sűrűsödik, mintegy a létezésből visszavonja önmagát, hogy megteremthesse a világot. A teremtő és a teremtés egységbe foglalása visszaveti az embert a radikális elkülönültségbe, ezáltal elszakad a megváltás lehetőségétől. Celan nyelvről alkotott elképzelése lényegében hasonló, az ember a szorongás állapotába kerül a nyelvi univerzumban. Itt kerül a képbe a kilégzés és a belégzés már ismertetett analógiája Celan költészetére vonatkoztatva, a nyelvi kifejezés nehézkessé, szinte lehetetlenné válik.

Emmanuel Levinas⁸ Talmud-olvasatai kapcsán Bacsó arra is felhívja a figyelmet, hogy Biblia / Tóra olvasása különösen szenzitív megértést feltételez, szinte nincs olyan olvasat, mely meg ne rontaná az eredeti szövegeket. Bacsó szerint Celan versei is mélyebb megértést igényelnek, hiszen egy adott szöveg sosem kezelhető azonosként önmaga mondanivalójával, pusztán inspirálja valami rajta túl létező üzenet megértését. Celan szemlélete alapján ezáltal a nyelv (hasonlóan Kiss Noémi megfigyeléséhez) tulajdonképpen nem explicit módon kifejez valamit, sokkal inkább sejtet, támpontot ad további üzenetek megfigyeltetésére, de nem feltár, prezentál. A nyelv a költő számára eszköz,

de semmiképpen sem azonos azzal, amit üzen, pusztán kifejezi az üzenetet.

A *szavak estéje* című Celan-verset elemző tanulmányában Mihálycsa Erika a következőképpen fogalmaz Celan nyelvszemléletéről és költői nyelvéről:

„A művészet/nyelv idegenségével szemben vallja Celan a költészetet mint saját-létet, sajátot, az egyes szám első vagy harmadik személyt. A költészet csak ott történhetik meg, ahol lejátszódik „a művészet felszabadítása, illetve valószínű, hogy a művészet halála”, ahonnan a művészet hiányzik. A költészet kilépés a művészetén kívülibe, a művészet felfüggesztése (...). Kilépés a művészetből – és nemcsak: kilépés a nyelvből is ennek a saját-ságnak, saját-létnek a megteremtése érdekében, amennyiben csak a nyelv hordozza magában az *Unheimliche* lehetőségét, a nyelv maga az *Unheimliche* közege.”⁹

Az *Unheimliche* nem más, mint az otthontalanság, az idegenség freudi tapasztalata. A költészet, a költői nyelv tehát Celan számára nem más, mint egyfajta saját-lét, a művészetén és egyúttal a nyelven kívüli állapot – valami, ami még a művészetén és a nyelven is túlvan, egy olyan transzcendentális létező, ahol az emberi nyelv szabályai és korlátai nem érvényesek. A nyelv maga az „*Unheimliche*”, az a közeg, amelyben az ember (és főként a művész, az alkotó ember) idegenül érzi magát, amelybe egy szersmind be van börtönözve. Celan lírája, költői nyelve kísérlet az *Unheimliche* létállapotának, az emberi nyelvi közeg korlátainak, a *nyelvrács*nak a szétfeszítésére, elhagyására. Ily módon nem feltétlenül a nyelv pusztá felszámolása, megsemmisítése a cél, pusztán a belőle való kilépés, vagy inkább a rajta történő túl-lépés, mely lehetőséget adhat arra, hogy az ember elmondhassa az elmondhatatlant, kifejezhesse a kifejezhetetlent, eljusson

6 BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Pécs, Jelenkor 1996. 24–32.

7 HAROLD BLOOM, *Kabbalah and Criticism*, New York, Continuum, 1975, 80.

8 EMMANUEL LEVINAS, *Stunde der Nationen. Talmudlektüre*, Fink Verlag, 1994, 46.

9 MIHÁLYCSA ERIKA, *A nyelv ijesztő megtisztogatása. Paul Celan: A szavak estéje*, Korunk, 1999 / 01.

A tanulmány online elérhetősége: <http://www.hhrf.org/korunk/9901/1k19.ht>

oda, ahová korábban úgy gondolta, a nyelv által is eljuthat. Celan számára immár nem létezik semmiféle *otthon*, csak egyfajta eredendő otthontalanság a nyelvben, melyet a történeti tragédia visszavonhatatlanul beszennyezett. Celan lírája tulajdonképpen a nyelv otthonossága ellenében nyilvánul meg.

Megítélésem szerint Paul Celan verseiben, főként kései verseiben összefűzza a rácsok közé szorított, a kifejezést korlátozó nyelvet – ez a látszólagos rombolás azonban párhuzamosan alkotási folyamat is, hiszen a nyomán létrejön valami, mégpedig egy olyan költészet, költői nyelv, kifejezési forma, amely korábban nem létezett.

Még ha a fent idézett álláspontokat el is fogadjuk, mely szerint Celan versnyelve nem konkrétan üzen valamit, sokkal inkább a művészet, a költészet által sejtet valami önmagán túli transzcendenciát, felettes üzenetet, talán akkor is állíthatjuk, hogy a nyelvből való kilépés, vagy inkább pontosabban a korlátain, a „rács”-on való túllépés, amennyiben Celan ilyen irányú törekvéseit programszerűen olvassuk, valamennyire sikeresnek tekinthető. A rács elgondolása ugyanakkor arra is utalhat, hogy a költő nem mást tesz, mint folyamatosan korlátok között lát és láttat valamit. A nyelv állandóan visszazárja magába, s ez az a korlát, amelynek a költészet újra és újra nekifeszül, megkísérelve áttörni azt. Paul Celan költészetén, nyelvszemléletén és versnyelvén keresztül az 1950–70 közötti időszakban létrejött egy, az európai irodalomban nem minden előzmények nélküli, ám mindenképpen egyedi, paradigmatis és a mai napig meghatározó versnyelv. A költői nyelvhasználat olyan módja, mely folyamatosan a nyelvi médium kifejezőképességének igencsak érzékelhető határait feszegeti, s történt mindez egy olyan történeti időszakban, mikor a nyelv kifejezőképességébe vetett hit talán végérvényesen megrendült. A celani oeuvre egyfelől vállalkozik a nyelv korlátainak ledöntésére, az addigi nyelvi standardok részben vagy egészben történő felszámolására, másfelől megkísérli létrehozni a teljesen új nyelvet vagy nyelvhasználati módot, amely valamilyen módon képes kifejezni, elmondani, vagy legalábbis sejtetni azt, amire valójában nincsenek érvényes szavak.

2. Megjegyzések a fordíthatóság problémáját illetően Paul Celan *Fadensonnen* kezdetű verse különböző fordításainak tükrében

Paul Celan verseinek fordítása és fordíthatósága körülbelül az 1980-as évektől aktuális, és mind műfordítókat, mind elemzőket mélyen foglalkoztató kérdés nem csupán magyar nyelvterületen, de szerte Európában és az Egyesült Államokban.

Jelen tanulmányban először megpróbálom röviden vázolni Celan – főként kései, heremetikus és enigmatikus – versei fordíthatóságának egyes lehetséges problémáit néhány ismertebb szakirodalmi hivatkozás alapján, azután kísérletet teszek Celan egyik legismertebb versének, a *Fonálnapok* – *Fadensonnen* kezdetű költeménynek három magyar fordításának összehasonlítására, érdekességgént megvizsgálva ugyanezen vers egyik ismert angol fordítását is.

Ha megnézzük, hogyan vélekedik példának okáért George Steiner¹⁰ Celan verseinek fordíthatóságáról, láthatjuk, hogy igencsak kételkedéssel áll a pontos, maradéktalan fordítás lehetőségéhez. Steiner abban is kételkedik, hogy Paul Celan, mint alkotó, egyáltalán kívánja-e, hogy megértsék, ezt a költő *Das gedunkelte Splitterecho* – *Az elhomályosult visszhangszilánk* című verse kapcsán fejti ki. A jelentés ideiglenes, a versek csak pillanatnyilag érthetőek meg, dekódolhatóak, egy másik értelmezés minden bizonnyal már részben vagy egészben, de máshogyan fogja őket dekódolni, más jelentésstruktúrákat fog nekik tulajdonítani. Az irodalom ki akar törni a mindennapi nyelv keretei közül, mintegy a szerző idiolektusává akar válni, ezáltal pedig a fordíthatatlanságra, a megismételhetetlenségre, a másik nyelven való visszaadhatatlanságra törekszik.

Kiss Noémi¹¹ a *Tenebrae* című vers különböző fordításainak vizsgálata kapcsán több helyen hivatkozik Paul de Man és Wal-

10 George STEINER, *Bábel után. Nyelv és fordítás I.*, ford. BART István, Budapest, Corvina Kiadó, 2005, 158–159.

11 Kiss Noémi, *Határhelyzetek*, 76–77.

ter Benjamin¹² fordításról alkotott nézeteire. Benjamin szerint a fordítás a nyelv idegenségének csupán ideiglenes feloldódása, ugyanakkor történetileg kanonizáltabb erővel bír, mint az eredeti, hiszen tovább már semmiképpen nem fordítható – persze eme megközelítés is megkérdőjelezhető, hiszen a versfordításban is létezik, nem egy helyen bevett módszer az eredetitől eltérő nyelvből, fordított szövegből való fordítás. A fordítás ettől függetlenül önálló identitással bíró szöveg, mely ugyanúgy az olvasást szolgálja, mint az eredeti mű, és mintegy annak metaforájaként fogható fel. De Man megítélése szerint ugyanakkor a fordító helyzete ironikus, mert a fordítás aktusában mindig ott rejlik a félrefordítás veszélye is, tehát a fordítás ténye maga váltja ki az újrafordítás szükségességét, a korábbi fordítások esetleges tévedéseinek revideálását. A fordítás ily módon lehet célelvű folyamat, hiszen végső eredménye nincs, minden fordítás pusztán állomás egy adott idegennyelvű szöveg teljesebb megértése felé, illetve az adott idegennyelvű szöveg egy, a fordító általi interpretációja. Úgy gondolom, ezen fordításelméleti nézetek alapján érdemes vizsgálódást folytatni, főleg lírai szövegek, műfordítások esetében, habár nyilvánvalóan más elméleti megfontolások is beleférnek a szövegek vizsgálatába.

További problémát jelenthet a műfordító számára, hogy fordítás esetén forrásnyelv és célnyelv különbségével is számolni kell, hiszen az esetek jelentős százalékában vannak félreértések például németről magyarra fordítás esetében, ezt pedig a verselemzéseknek, főként a fordításokra támaszkodó verselemzéseknek figyelembe kell venniük. Ennek kapcsán felmerülhet a kérdés, hogy Paul Celan a magyar fordításokban végül is mennyire Paul Celan, mennyire tekinthető adott Celan-vers magyar fordítása a szerző művének, vagy inkább üdvösebb lenne azt állítani, hogy egy-egy fordítás tulajdonképp a szerző és a fordító

12 Paul DE MAN, *Schlussfolgerungen. Walter Benjamins „Die Aufgabe des Übersetzers”*, in Alfred HIRSCH (Hg.), *Übersetzung und Dekonstruktion*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1997, 182–228. Magyarul: Paul DE MAN, *Walter Benjamin A műfordító feladata c. írásáról*, Átváltozások, 1994/2. 65–80.

közös műve, hiszen a fordító mindig hozzátesz valamit az eredeti szöveghez, másfelől el is vesz valamit annak tartalmából, jelentéséből, főként ha maga is költő, a saját képére formálja azt, a saját költői életművébe integrálja. Úgy vélem, ezzel a megközelítéssel mindenképp egyetérthetünk.

Jacques Derrida¹³ fordításelmélete szerint a nyelvek közötti radikális különbségek komoly problémák elé állítják a fordítókat. A Bábel-metaphora értelmében a fordítás, legalábbis a pontos, jelentéstartam szempontjából szinte mindent átmentő fordítás szinte *lehetetlen*, hiszen az egymástól különböző nyelvek, miután létrejöttek, már zárt struktúrákat alkotnak, a közöttük való átjárás pedig csak részben lehetséges, de semmiképpen nem egészben.

Ebből kifolyólag akár addig az állításig is eljuthatunk, hogy a fordítás, s ezen belül a versfordítás maga is költészet, hiszen nem pusztán átülteti a külföldi szerző művét a célnyelv irodalmába, hanem újragondolja, újraértelmezi, kreatív módon újraírja, egy másik verset hozva létre, mely az eredetihez közel áll ugyan, de semmiképpen sem azonos vele. Ezáltal pedig felmerülhet a kérdés, vajon kezelhető-e a versfordítás intertextusként, vagy inkább az eredeti mű a fordított szöveg intertextusaként, hiszen mindenképpen utal az eredeti forrásnyelvi szövegre, de a két szöveg száz százalékban – és ebben talán a legtöbb elemző egyetért – semmiképpen sem tekinthető azonosnak. Úgy vélem, e meglátás mintha már önmagát is aláátmasztaná, hiszen a magyar irodalom történetében hagyománya van annak, hogy verset *költők* fordítanak, akik maguk is önálló irodalmi műveket hoznak létre, s adott idegen vers magyar átültetése nyilvánvalóan része a fordító életművének is. Felvetülhet persze az is, hogy a fordítónak, aki két nyelv közegeiben mozog, adott esetben nem árt szinte *kétnyelvűnek* lennie, hiszen mind a forrásnyelv, mind a célnyelv közegeiben ki kell, hogy ismerje magát,

13 Jacques DERRIDA, *Babylonische Türme. Wege, Umwege, Abwege*, in Alfred HIRSCH (Hg.): *Übersetzung und Dekonstruktion*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1997, 119–165, 119. Idézi: Kiss Noémi, *Határhelyzetek*.

a fordított szöveget a legapróbb részletig, tovább már bonthatatlan szemantikai elemekig *értenie* kell a szöveget ahhoz, hogy e szemantikai struktúrákat újrendezve a célnyelv közegében sikeres, élő szöveget hozhasson létre a forrásszövegből.

Ha azonban megvizsgáljuk Hans-Georg Gadamer¹⁴ elgondolását, láthatjuk, hogy szerinte szinte senki nem lehet a megértés hermeneutikai értelmében véve *kétnyelvű*. Amennyiben két más-más anyanyelvet beszélő individuum eredményes kommunikációt folytat, többé nincs szükség rá, hogy egy elhangzott szöveget egyik nyelvről a másikra *lefordítsák*, értve persze ez alatt egy kész, a célnyelven elhangzó / leírt szöveg létrehozatalát. A megértésben szinte mindig a saját nyelvnek van nagyobb szerepe, tehát amennyiben fordításról beszélünk, a fordítás aktusa szükségszerűen az idegen nyelvű szöveg egyfajta célnyelvre, a fordító saját nyelvére való átkódolása kell, hogy legyen.¹⁵ Kiss Noémi az alábbi módon nyilatkozik Gadamer és Walter Benjamin fordításról alkotott nézeteiről:

„Gadamer (...) magát a megértést, az idegenség legyőzésére inspirált univerzális igényünket folytonos fordítási aktusként írja le; a megértésben látszólag megszüntethetetlen idegenséget az idegenszerű felismerésében és a megértés kompromisszumában jelöli ki. Szerinte a fordító feladata, hogy az eredeti nyelv és a saját között egy mindkettőt valamiképpen tartalmazó harmadik nyelvet alkosson. Éppen ebben a nyelvre alapozott véleményformálásban köti a fordítás a megértéshez az így történetileg is létesülő, a szövegben megnyilvánuló, tartósan rögzített életmegnyilvánulásokat.”¹⁶

14 Hans Georg GADAMER, *A nyelv mint a hermeneutikai tapasztalat közege*, in uő, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Gondolat Kiadó, Budapest, 1984, 269–273.

15 Kiss Noémi, *Határhelyzetek*, 155.

16 Kiss Noémi, i. m. 66.

A Kiss Noémi által idézett forrás: Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Gondolat Kiadó, Budapest, 1984, 271.

„Gadamerrel együtt Benjamin is a továbbélőhöz (fortleben), és nem annyira a túlélőhöz (überleben) közelíti a fordítás létrejöttét: „Ahogy az élet kijelentései magával az élővel összehangolódnak, anélkül, hogy számára jelentenének valamit, úgy jön létre az eredetiből a fordítása.”¹⁷

A fenti szakirodalmi idézetek talán rávilágítanak arra, hogy habár teljes megértés nem létezhet, többek között Celan verseinek bizonyos fokú megértése terén is akadályt képez, hogy a szövegek német nyelven íródtak, a költő anyanyelvén, melyhez élete végéig ellentmondásosan viszonyult, és amelyből ki akart törni. Lehetséges-e tehát bármely más nyelv közegében olyan versek szabatos fordítása, melyek még saját nyelvük standardjait is igyekeznek lerombolni, illetve folyamatosan valami nyelven kívüli felé törekszenek? Megjegyzendő persze, hogy ez a tendencia általában magára a költői nyelvhasználatra is igaz lehet, így felmerülhet a kérdés: lehetséges-e egyáltalán lírai szövegek szabatos fordítását létrehozni?

Az elemzők abban nagyjából egyetérteni látszanak, mint ahogyan azt Kiss Noémi is kifejti disszertációja egyik fejezetében, melyben a *Tenebrae* című vers különböző fordításait hasonlítja össze¹⁸, hogy Celan verseinek fordításai a többszörös kódolás, a sokszor fellelhető intertextuális és kulturális utalások, az őket uraló homályosság és hermetikusság miatt szinte minden esetben interpretatív jellegűek, azaz egy-egy fordítás akarva-akaratlanul egyúttal olvasattá is válik. Habár az interpretatív, az eredeti szöveget értelmező és átértelmező jelleg bizonyos mértékig minden fordításra kétségtelenül igaz lehet, a Celan-fordítások esetében, mivel nehezen dekódolható szövegekről van szó, mindez halmozottan igaznak tűnhet. A Kiss Noémi által is idézett Rába György a következőképpen nyilatkozik a versfor-

17 Kiss Noémi, *Határhelyzetek*, 66.

A Kiss Noémi által is idézett forrás: Walter BENJAMIN, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in uő *Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen. Gesamelte Schriften IV/1.*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1991.

18 Kiss Noémi, *Határhelyzetek*, 179–193.

dításról: „A műfordításban az eredetihez viszonyítva észlelhető „szép hűtlenség” alkalmas a költő-műfordító arcélének megragadására.”¹⁹ Tehát a műfordító nem csupán mechanikusan átültet egy szöveget a forrásnyelvről a célnyelvre, hanem maga is olvassa, dekódolja, megkísérli megérteni, a fordítás során pedig interpretáció zajlik, a fordítónak döntéseket kell hoznia – ennek alapján adott vers (adott Celan-vers?) fordítása maga is tekinthető költői tevékenység eredményének, a fordítás pedig nem csupán a szerző, hanem valamilyen módon a fordító, a magyar tradíció szerint általában költő-fordító életművének is része. Ez az állítás pedig nem feltétlenül csupán Celan verseire lehet igaz, hanem – legalábbis a magyar a irodalmi hagyomány keretein belül, ahol a versfordítók jellemzően maguk is költők – magára a versfordításra. A szerző életművének maradványai mindez különösen érvényesnek hathat, hiszen verseinek többértelműsége és rejtélyessége akarva-akaratlanul magával vonja, hogy azokat a különböző fordítók másként érthetik, ezáltal pedig ugyanazon versnek több fordításában több, egymástól kisebb-nagyobb módon eltérő olvasata kell, hogy születessen. Azt már csak mellékesen érdemes megjegyezni, hogy kiemelkedő költői munkássága mellett maga Celan is jelentős műfordítói életművet hagyott hátra, s mintegy nyolc (angol, francia, spanyol, olasz, portugál, héber, orosz, jiddis) nyelvből fordítva a világirodalom nagyjait ültette át németre.

A továbbiakban, hogy a fordítások interpretatív, az eredeti szöveget értelmező, (újra)olvasó jellegét megvizsgálhassuk, a *Fadensonnen* – *Fonálnapok* kezdetű Celan-vers három magyar, illetve egy angol fordítását igyekszem egymással röviden összevetni és ez alapján bizonyos következtetéseket levonni. A fordítások az alábbiak:

NAPFONALAK

a szürkésfekete pusztaság fölött.

Sudár-

magas gondolat

felmarkolja a fény hangját: el kell

énekelni a dalokat túl

az embereken.

*Hajnal Gábor fordítása*²⁰

FONÁLNAPOK

a hamufekete pusztán.

Egy fa-

magas gondolat

fényhangot fog: adódik

dalolnivaló még az

emberen túl.

*Marno János fordítása*²¹

FONÁLNAPOK

a szürkésfekete pusztán.

Egy fa-

magas gondolat

fényhangot fog: van

még dalolnivaló

az emberen túl is.

*Lator László fordítása*²²

19 RÁBA György, *Szép hűtlenség*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1969, 12.

20 Hajnal Gábor fordítását lásd online az alábbi helyen: <http://www.terebess.hu/haiku/celan.html>

21 Marno János fordítását lásd az alábbi kötetben: *Paul Celan versei Marno János fordításában*, Budapest, Enigma, 1996.

22 Lator László fordítását lásd: Paul CELAN, *Halálfüg*, Budapest. Európa Kiadó, 1980, 77.

A vers egyik ismert angol fordítása:

THREADSUNS

over the grayblack wasteness.

A tree-

high thought

strikes the light-tone: there are

still songs to sings beyond

humankind.

*John Felstiner angol fordítása*²³

Az eredeti német szöveg az összevethetőség kedvéért:

FADENSONNEN

über der grauschwarzen Ödnis.

Ein baum-

hoher Gedanke

greift sich den Lichtton: es sind

noch Lieder zu singen jenseits

*der Menschen.*²⁴

A fenti fordításokat olvasva már első ránézésre feltűnhetnek bizonyos eltérések, mind egymáshoz, mind pedig az eredeti német nyelvű költeményhez képest. Egyrészt rögtön szembe-tűnhet, hogy Hajnal Gábor, Lator László és Marno János fordításának nem is csupán szemantikai tartalma, de hangütése, stílusa is merőben is más, másrészt pedig John Felstiner angol

23 John Felstiner amerikai irodalomtörténész, Celan munkásságának egyik legismertebb angol anyanyelvű kutatója, ugyanakkor műfordítóként is ő jegyzi Celan verseinek egyik ismert angol nyelvű fordításkötetét. A fent idézett fordítást lásd: Paul CELAN, *Selected Poems and Prose of Paul Celan*, London and New York, W. W. Norton Company Ltd., 2001, 241.

24 A vers eredetileg a az *Atemwende – Lélegzetváltás* című kötetben került publikálásra. Lásd: Paul CELAN, *Atemwende*.

fordítása is erősen interpretatív jellegű, habár igyekszik megőrizni a tartalmat a német eredetihez képest.

Hajnal Gábor fordításának kapcsán úgy gondolom, erősen eltér az eredetitől, mely két választási lehetőséget feltételez – egyrészt hogy a fordító szándékosan a saját képére formálta a verset, másrészt pedig nem feltétlenül fordításként, az eredeti vers magyar nyelvű tükörképeként képzelte saját változatát, hanem inkább verset írt a versből, mintegy figyelmen kívül hagyva annak eredeti szintaktikai összefüggéseit is hangvételét, kiindulva ugyan az eredeti szövegből, de semmiképpen sem hűen átültetve azt – már amennyiben létezhet hűségesebb interpretáció. Először is a német eredetiben *Fadensonnen*, azaz szó szerint *fonálnapok*, *szálnapok* olvasható, ehhez képest Hajnal inverziót alkalmaz, az összetétel két tagját összecseréli. *Fa-magas gondolat*, *baum-hoher Gedanke* helyett, ettől elrugaskodva *sudár-magas gondolatot* ír a magyar fordításba, a fa képét a fordításból kiiktatva, mely nem *megmarkolja*, *meგრადja a fényhangot / belemarkol a fényhangba*, mint az az eredeti német versben olvasható, hanem annak képiségétől ismételtelen csak elrugaskodva *felmmarkolja a fény hangját*. Azért is találom furcsának, talán valamennyire indokoltan is ezt a fordítói megoldást, mert az eredetiben a *Lichtton*, a *fényhang* összetett szó, ezt az összetételt, mely a vers szempontjából nyilvánvalóan jelentőséggel bír, sőt, a német nyelvben a *Lichtton* (teljes alakjában *Lichttonverfahren*) filmművészeti szakkifejezésként is jelen van, nem biztos, hogy ajánlatos egyszerűen birtokos szerkezettel, a *fény hangjaként* magyarra ültetni. A legújabb Celan-kutatások szerint a *fonálnapok* – *Fadensonnen* és a *fényhang* – *Lichtton* kifejezések, habár a *Lichtton* szó a németben magában is létezik, egy-egy többszörsően összetett szó egy-egy elemének elvonásából keletkeztek. A kezdőszó ugyanis egy *fonálnapmutató* – *Fadensonnenzeiger* nevű XVII. századi napóraszerű szerkezetre utal²⁵, a *fényhang*

25 Vö. Peter KÖNIG, *Der Fadensonnenzeiger. Zu Paul Celans Gedicht „Fadensonnen”*, in *Paul Celan, Atemwende. Materialien*, szerk. Gerhard BUHR, Roland REUSS, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1991, 35–51.

pedig, mint az fentebb már említésre került, egy filmttechnikai szakkifejezést (*Lichttonverfahren*) takar. Így mindkét kifejezés az emberi vonatkozású elemet mellőzi, két technikai médium nevéből származnak, ily módon utalhatnak az ember irányítása alól kicsúszott, csupán a technikai médiumok által dominált világra is utalhat. Maga a *Lichtton*-technika feltalálója egyébként a gépi beszéd létrehozásával is foglalkozott, mindez így a nyelvnek, a szövegnek az embertől független mivoltát is jellemezheti. További eltérés figyelhető meg az utolsó sorokban, melyek szerint a magyar változatban „el kell énekelni a dalokat túl az embereken”, márpedig a német eredeti semmi köteleességet, szükségességet nem sejtet, pusztán kijelenti, hogy vannak még dalok, melyek énekelhetőek az emberen, az emberi világon túl, vagy akár „elénekclendők” („Lieder zu singen”), de a magyar változat „kell” segédigéje a német beálló melléknévi igeneves szerkezetnél mindenképp erősebb, hozzá képest többletet hordoz, mely már nem a szerző, hanem sokkal inkább a fordító döntése, értelmezése, adott esetben akár félreértelmezése (?), hozzátoldása.

Hajnal Gábor fordításához képest a második idézett fordítás, Marno János fordítása sokkal pontosabbnak, hűbbnek tűnhet, azonban már rögtön az elején Marno is elkövet kisebb-nagyobb módosításokat – *szürkésfekete* (*grauschwarz*) helyett *hamufekete pusztaság* olvasható a fordításban, amely már mindenképp az eredetitől való elrugaszkodás, a német vershez való hozzátoldás. A következő sorokban Marno precíz, megőrzi a *fa-magas gondolatot* és a *fényhangot* a némethez képest, ugyanakkor a vers zárata, melyben az ige kap kulcsszerepet – *adódik még dalolnivaló*, igencsak a fordító saját értelmezéseként szólal meg, mint ahogyan ironikussá teszi a vers végső állítását, leki-csinylő hangnemben szólaltatva meg a szöveget. Nem mindegy, hogy *vannak még (elénekclendő) dalok az emberen túl*, mint az eredeti német szövegben, mely látszólag inkább komolyan szól, mint ironikusan, vagy pedig *adódik még* azért egy-két dolog, de ezek a dolgok annyira nem jelentősek, és amin túl adódnak, az sem olyan jelentős, tehát az ember maga sem túl jelentős létező. Az ironikus olvasat ugyan nyilvánvalóan egy lehetséges meg-

közelítése a szövegnek, mely Lator László korábbi, és valószínűleg valamennyire precízebb, értékítélettől tartózkodó fordításával szemben újraolvassa a verset, de mindenképpen sokkal nagyobb mértékben tartalmaz fordítói döntést, interpretációt, az eredetihez hozzáadott olvasatot, mely már nem feltétlenül a szerző, sokkal inkább a fordító műve.

Lator László 1980-as, és sokáig szinte egyetlen kanonizált fordítása véleményem szerint nem szorul különösebb összehasonlító elemzésre. A nyugatos-újholdas műfordítói hagyományokat követve, amennyire lehet, hűséges magyar változata az eredeti német szövegnek. A másik két idézett magyar fordítással összevetve pedig nem vesz el és nem tesz hozzá az eredetihez annyi jelentéselemet, ezáltal közelebb marad a celani szöveghez, mint a két másik, erősen interpretatív, az eredetitől eltérő, egyes sorokban az átköltés / adaptáció határán mozgó fordítás.

John Felstiner angol fordítása azért is érdekes, mert nem csupán német-magyar, de német-angol viszonylatban is lehetőséget ad a fordítás és a celani költészet fordíthatóságának rövid vizsgálatára, melyen keresztül a fordítást illetően talán nem csupán két nyelv viszonyát illető, de valamennyire általános konklúzió is levonható. Felstiner angol fordításának egyik érdekes vonása, hogy a német *greifen* – *megragadni* ige fordításaként a *strike* – *belecsapni, belevágni, rátörni* igét használja, mely véleményem szerint szemantikailag valamennyivel erőteljesebb, mint a német *greifen* vagy a *magyar ragad / fog* ige, megváltoztatva, megerősítve az angol fordítás képességét. Emellett egy másik érdekes vonása az angol fordításnak, hogy a német *Menschen* – *emberek* szót Felstiner *humankind*-nak, azaz *emberiségnek* fordítja, ezzel magasztosabb, egyetemesebb árnyalatot ad a vers angol fordításának. Úgy vélem, a vizsgált angol fordítás, pusztán néhány szó apró stilisztikai megváltoztatásával, felerősítésével is képes elérni azt a hatást, hogy Celan németül egyébként inkább visszafogott, sejtelmes hangon szóló szövege angolul patetikusabban, elfogódottabban szólaljon meg, a celani sejtelmesség és homályosság visszafogott költői légköréből valamennyire kilépve. Felstiner fordítása példaként szolgálhat rá,

hogy adott vers idegen nyelvű fordítása nem csupán interpretatív jelleggel bírhat, azaz a fordító nem csupán saját maga dekódol, „olvas” egyes jelentéselemeket, ám bizonyos stilisztikai jellemzők megváltoztatása, adott szóválasztások által az eredeti versnek nem feltétlenül a jelentését, de hangulatát, hangvételét, is képes megváltoztatni.

A prezentált olvasatok a *Fadensonnen* kezdetű vers jelentését természetesen nem képesek teljes mértékben kimeríteni, hiszen a hermeneutikai értelemben vett teljes megértés minden bizonynyal nem lehetséges, egy, a fentihez hasonló hermetikus versszövegre pedig mindez különösen igaz lehet. A szavak közötti szemantikai összefüggések, de még maguk az egyes Celan által alkotott neologizmusok jelentései is bizonytalanok, folyamatos mozgásban vannak, így amennyiben állításokat teszünk róluk, megkíséreljük őket értelmezni, úgy a róluk tett kijelentések nyilvánvalóan csak korlátozott keretek között lehetnek érvényesek. A fenti fordításokat vizsgálva azonban láthatjuk, hogy Celan közismert verse három nyelven tulajdonképpen háromféleképpen szól, de még egy adott nyelven, magyarul is igen nagy eltérések mutatkoznak a különböző fordításokban. A nyelvek közti bizonyos különbségek mindenképpen figyelembe veendőek adott vers fordításban történő elemzésekor – beszélhetünk itt nem csupán grammatikai, de kulturális, példának okáért etimológiai különbségekről –, számolva annak eshetőségével, hogy adott fordítás egyben adott vers olvasata is, és ha egy vers, főleg egy ismert vers több fordításban is létezik, a fordítások egymással akár szöges ellentétben álló jelentéselemeket és stilisztikai vonásokat mutatnak, eltérő interpretációk előtt nyitva meg az utat.

Szegedy-Maszák Mihály²⁶ általánosságban, nem konkrétan Paul Celan verseinek fordíthatóságát illetően veti fel a fordíthatatlanság lehetőségét és vizsgálja a fordíthatóság esélyeit. Szinte nyilvánvalónak hathat, hogy a fordítás minden esetben felvetődik a nyelvek közötti különbség, a kulturális különbségek és a

temporalitás kérdése, tehát a fordíthatatlanság valamilyen szempontból mindenképp létezik – teljesen hű fordítás semmiképp sem lehetséges, az eredeti és a fordítás közötti kapcsolat szoros, de két önálló szövegről van szó, melyek tekinthetők akár intertextusként is, ez már elemzői megközelítés kérdése. Celan fenti versének magyar és angol fordításait olvasva persze nyilvánvaló, hogy a fordítás valamilyen mértékben természetesen lehetséges, mint azt Madarász Imre²⁷ is röviden ecseteli egyik könyvében, sokkal inkább érdekes azzal foglalkozni, vajon a fordítás adott nyelvi közegben mennyiben képes reprezentálni az eredeti szöveg referenciáit, atmoszféráját, üzenetét. Létezik persze a *fordíthatatlanság* jelensége is, itt azonban nem feltétlenül arról van szó, hogy adott szöveg semmilyen módon nem ültethető át a forrásnyelvről a célnyelvre. Sokkal inkább arról, hogy adott forrásnyelvi szöveg egyes kulturális utalásai, referenciái annyira kötődnek a forrásnyelvhez tartozó kulturális közeghez, hogy ami a forrásnyelven olvasva anyanyelvi beszélőként, az adott kultúrához tartozóként szinte automatikusan érthető, annak dekódolása egy célnyelvi, a forrásnyelv kultúrájától idegen közegben problémás, adott esetben lehetetlen. Ugyanez vonatkozhat egyes nyelvi játékokra, adott nyelvi és kulturális közegben szinte fordíthatatlan szemantikai többlettel rendelkező szavak, kifejezések fordíthatóságára, melyek valamilyen módon a célnyelvbe történő átmentése, célnyelvi befogadónak történő megmagyarázása, megismerhetővé tétele, vagy a fordíthatatlan forrásnyelvi elemek által sugallt asszociációk fordításba való átmentése sok esetben a fordítói lelemény dolga.

Amint azt a fentebbi fordítások is alátámasztani látszanak, egy-egy mű adott célnyelven megnyilvánuló fordítása valamilyen mértékben önállóan létező szöveg – még a félrefordítások, pontatlanságok esetében is –, mely az eredetivel szoros kölcsönhatásban áll, de vele azonosnak semmiképpen sem tekinthető, sőt, ugyanazon mű azonos nyelven párhuzamosan létező fordí-

26 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Megértés, fordítás, kánon*, Budapest és Pozsony, Kalligram, 2008, 226, 235–248.

27 MADARÁSZ Imre, *Irodalomkönyvecske*, Budapest, Hungarovox Kiadó, 2005, 86–88.

tásai sem tekinthetők azonos szövegnek. Tulajdonképpen talán az az állítás sem feltétlenül eltúlzott, miszerint magyar nyelven annyi Paul Celan létezhet, ahány fordító – mindegyik másképpen szól, más arányban közvetíti az eredetit, az értelmezéshez – lévén már maga is egyfajta olvasat, értelmezés, más-más utat kínál, és erősen az elemző szempontjain múlik, melyik fordítást választja, már amennyiben nem közvetlenül az eredetihez nyúl vissza és nem kerül meg a fordításokat. Ez a teendő persze abban az esetben, ha egy műnek még nincs az elemző anyanyelvén íródott fordítása, ám amennyiben mégis van – és sok esetben szerencsére ez a helyzet – a fordítás, mint egy-egy szöveg az elemzés nyelvén már meglévő olvasata nem kerülhető meg.

Úgy gondolom ugyanakkor, nem feltétlenül okoz problémákat, kellemetlenségeket, hogy Paul Celan számos versének több, egymással párhuzamosan létező és közkezen forgó fordítása van, hanem inkább ellenkezőleg: a több fordítás ugyanazt a művet több aspektusból, szélesebb spektrumból láttatja, közelebb juttatva az elemzőt az eredeti műhöz, annak lehetséges tartalmi mélységeihez. Meglátásom szerint habár a jelentés valóban nyelvbe zárt, és Celan bonyolult, önreflexív, hermetikus szövegei mindenképp kihívás elé állítják a magyar és más nemzetiségű műfordítókat újra és újra, fordításuk, ha nem is maradéktalanul, de ugyanakkor mindenképp lehetséges és számos esetben sikeresnek tekinthető. A fenti három vizsgált magyar fordítás közül Lator Lászlóét emelném ki, mint esetleges legjobbat abban az értelemben, hogy mind versszerűségében, mind tartalmában és hangnemében a legközelebb áll az eredetihez, ám mint szinte minden költészet és fordítás felett mondott értékítélet, ez az állítás is erősen szubjektív.

Habár a magyar szakirodalom az elmúlt húsz-harminc évben kissé mintha misztifikálta volna a celani költészet fordíthatóságának kérdését²⁸, olybá tűnik, a szövegek homályossága,

önreflexivitása és hermetikussága a legtöbb esetben, mint minden nyelvre, magyarra is átültethető. Egy-egy Celan-vers(fordítás) elemzése során semmiképp sem szabad elfeledkezni arról, hogy az adott szöveg nem az eredeti, pusztán annak egy magyar fordítása, *olvasata*, ebből kifolyólag nem árt ismerni és megvizsgálni a német nyelven íródott eredetit, azonban egyáltalán nem biztos, hogy egy jó, sikeresnek ítélt műfordítás az elemzőt teljes mértékben megvezeti, tévútra viszi, még ha szükségképpen vannak is kisebb-nagyobb eltérések a forrásnyelvi és a célnyelvi szöveg között. Pusztán arról van szó, hogy mint a (német nyelvű) celani költészet, úgy a fordítás is különösen körültekintő olvasást és értelmezést igényel, ám eredeti vers és annak fordítása egymással összehasonlítva nemhogy zavaróan hatnának egymásra, hanem adott esetben még többletet is adhatnak az értelmezésnek, egymás textuális struktúráit támogatva, megerősítve. Egy jó fordítás talán képes bizonyos mértékig autentikus olvasatát adni egy idegen nyelvű szövegnek a célnyelv irodalmi közegén belül, az eredeti szöveg és a fordítás kölcsönhatásából pedig gazdagabb, eredményesebb, teljesebb interpretáció születethet, mint csak az eredeti szöveg vagy csak az adott fordítás egyedi vizsgálatából.

Megítélésem szerint az elmúlt évtizedek Celan-fordításai az őket övező viták ellenére mind hozzátettek valamit a nemzetközi és a magyar Celan-recepcióhoz és értelmezéshez, feltárva és alátámasztva azt a tényt, hogy a világirodalom valamenyny szövege *fordítható* valamilyen mértékben, a fordíthatóság e mértéke persze művenként különböző lehet. Beszélhetünk fordíthatóságról még akkor is, ha bizonyos jelentéselemeik elvesznek vagy megváltoznak a fordítási folyamat során. A celani szövegüniverzum, mivel önmagában, német nyelven sem törekszik egyértelműsége, a fordításokon keresztül még gazdagabb, mélyebb, kimerítőbb interpretációk alapját teremtheti meg, mint ha önmagában, pusztán a német nyelv közegén belül létezne. Ez az állítás pedig még akkor is érvényes lehet, ha bizonyos fordítások kisebb-nagyobb hűtlenségeit, eltéréseit, az eredeti szöveget olvasó / átértelmező jellegüket figyelembe vesszük, miként tet-

28 Vö. Tímár György Marno János Celan-fordításait élesen bíráló kritikája, mely gyakorlatilag a Celan-líra eltorzításával és meghamisításával vádolja meg a fordítót. Lásd: TÍMÁR György, *A meghamisított Celan*, CET, 1997/4, 60–69.

te azt jelen dolgozat is. Minden nemzeti irodalomnak, melybe már a fordítás révén integrálásra került, meglehet a maga Celan-ja, mely egy szokatlanul gazdag költői világ egyes szegmenseit más-más nézőpontból, de az eredetit talán mégsem meghazudtolva képes feltárni a mindenkori olvasó előtt.

A kulturális transzfer, illetve annak hiánya Marno János Paul Celan-fordításaiban az *Atemkristall – Lélegzetkristály* című versciklus magyar adaptációjának tükrében

(fordításkritikai műhelytanulmány)

Bevezetés

Paul Celan *Atemkristall – Lélegzetkristály* című versciklusa először 1965-ben jelent meg önálló kötetben, majd 1967-ben a költő *Atemwende – Lélegzetváltás* című hosszabb kötetében is publikálásra került. A mindössze huszonegy rövid versből álló ciklus versei, különös tekintettel néhány ismertebb darabra, az elmúlt évtizedekben saját recepciótörténetre tettek szert a cikluson kívül és belül. Többek között Hans-Georg Gadamer volt az, aki az *Atemkristallt* Celan költői életműve csúcspontjának tekintette és *Wer bin ich und wer bist du? – Ki vagyok én és ki vagy te?* címen írt kommentárkötetet a versekhez, melyben elsősorban a dialogicitás, a beszélő és a megszólított viszonya / párbeszéde felől elemezte a verseket. A teljes ciklust Marno János fordította először teljes egészében magyarra. A kritika 1996-ban ellentmondásosan fogadta az *Enigma* folyóirat gondozásában megjelent *Paul Celan versei Marno János fordításában* című kötetet, mely megszámlálhatatlan helyen lavírozik a fordítás és az átköltés határán, helyenként már olyan mértékben, mint Faludy György Villon-adaptációi. Többek között Tímár György írt leértékelő kritikát Marno fordításairól *A meghamisított Celan* címen, mely 1997-ben jelent meg a *Central European Time (C.E.T.)* folyóiratban. Az *Atemkristall*-ciklus Marno-féle adaptációja talán eminens szövegegyüttese a kötetnek, hiszen számos kulturális utalást tartalmaz mind a német filozófiára, mind a kabbalista zsidó-, mind pedig a keresztény vallási hagyományra nézve, melyek a magyar változatokban nem mindig jelennek

meg, így a fordítás, mint kulturális transzfer számos helyen megbukni látszik. A versek bővebb elemzésére hely hiányában nem térnek ki, sokkal inkább a problémás szöveghelyeket, esetleges félreértéseket, értelemzavaró fordítói megoldásokat emel-
ném ki mindegyik szövegnél.

Kritikai megjegyzések Marno János fordításaihoz

DU DARFST mich getrost
mit Schnee bewirten:
sooft ich Schulter an Schulter
mit dem Maulbeerbaum schritt um durch den Sommer,
schrie sein jüngstes
Blatt.

BÍZVÁST vendégül
láthatsz hóval:
valahányszor eperfámmal
léptem ki a nyáron át, mindegyre
legújabb sarja
jajdult.

Marno János fordításában értelemzavarónak tűnhet, hogy míg a magyar szöveg a költői beszélő saját eperfájáról beszél, addig a németben nincs birtokos szerkezet, pusztán egy határozott névelős eperfát említ a szöveg, amellyel a költői beszélő *vállvetve kelt át a nyáron*, nem pedig *kilépett a nyáron át*, miként azt Marno fordítása tárja elénk. A fa *legújabb sarja jajdult*, írja Marno, ez pedig erős felfelé stilizálásnak hat, mindössze azt írja a német eredeti szöveg, hogy *sikoltott legifjabb levele*. A *sarj* itt értelemzavaró fordítása is lehet a *Blatt* – *levél* főnévnek, hiszen egy növény sarja talán már tőle független, a magjából sarjadt másik növény, míg a levél még az adott növény része, metonimikus kapcsolatban áll vele. Valószínűleg egyértelmű kulturális utalás – miként arra Gadamer is felhívja a figyelmet –, hogy

a *Maulbeerbaum* – *szederfa*, *eperfa* főnév *Mau-* előtagja a németben a gyakrabban használt *Mund* főnévhez hasonlóan *szájat*, a hangképzés szervét jelenti, Celan lírájának nyelvfilozófiai vonatkozásait figyelembe véve pedig ennek fontos jelentésképző szerepe lehet. Ez persze magyarra talán lefordíthatatlan szójá-ték, szóelem, így a *Maul* főnév visszaadásának hiánya, s az, hogy ez esetben a kulturális transzfer szükségszerűen megbukik, nem róható fel a fordítónak.

VON UNGETRÄUMTEM geätzt, wirft das schlaflos durchwanderte Brotland den Lebensberg auf.	ÁLMODATLANTÓL étetetten, Életheget hány fel az avatatlanul át- bolyongott Kenyér föld.
---	--

Aus seiner Krume knetest du neu unsre Namen die ich, ein deinem gleichendes Aug an jedem der Finger, abtaste nach einer Stelle, durch die ich mich zu dir heranwachen kann, die helle Hungerkerze im Mund.	Morzsájából gyúrod újra neveinket, miket én, szemeddel egyenlő szem bárki ujjbegyén, végigtapintok egy rög után, mi által felvirradhatok terád, világlo éhkopgyertya a szájban.
---	--

Ha megnézzük a fordítás első három sorát, a németben egyszerűen arról van szó, hogy az *álmatlanul átbolyongott kenyér föld* – *das Schlaflos durchwanderte Brotland* életheget halmoz a felszínre – ez a komplex geológiai metaforika, mely szerint egy hegy emelkedik ki a sík földből, Marno János fordításában meglehetősen homályosan jelenik meg. Indokolatlan, hogy Marno a *schlaflos* – *álmatlan* szót *avatatlan* fordítja. A fordítás további részei komoly szintaktikai félreértéseket tartalmaznak, hiszen az eredetiben arról van szó, hogy a beszélő ujjain vannak a megszólítottéhoz hasonlatos szemek, s ezekkel tapogat a nevéken átkelőhely után, a szokatlan szóképzés eredményeként lét-

rejött *heranwachen* ige magyarul körülbelül azt jelenti, *virrasztás által közelebb jutni valamihez*, nem pedig *felvirradni*, miként azt Marno az eredeti jelentést elhomályosító fordításában olvashatjuk. Ahol a kulturális transzfer mindenképpen elbukik, s itt sem feltétlenül a fordító hibája, az a *Hungerkerze – éhséggyertya*, Marno tolmácsolásában *éhkopgyertya* szó, mely nem Celan költői szóösszetétele, hanem egy létező német szó, keresztény vallási rituálé kelléke, mely főként a balkáni országokban volt elterjedt. Mivel Magyarországon jórészt ismeretlen, ezért minden bizonnyal hivatalos magyar megnevezése sincs, csupán az értelmét volna lehetséges megmagyarázni.

IN DIE RILLEN

*der Himmelsmünze im Türspalt
preßt du das Wort,
dem ich entrollte,
als ich mit bebenden Fäusten
das Dach üben uns
abrug, Shiefer um Schiefer,
Silbe um Silbe, dem Kupfer-
schimmer der Bettel-
schale dort oben
zulieb.*

ÉGÉRME

*fogakkal az ajtórésben
préseled a szót,
melytől elolvasódtam,
mihelyt lázas marokkal
bontani kezdtem
a boltot, palát pala, szó-
tagot szótag után,
szememben a kolduscésze
rézcsillanása
odaíent.*

Ami a fordítást olvasva először szembetűnik, az az, hogy ez eredetiben szó sincs az égérme fogairól, sokkal inkább *barázdáiról* (Rillen), továbbá az, hogy az *entrollen* ige a németben valami olyasmit jelent, mint *előgördülni*, *legöngyölni* / *göngyölödni* (gondolhatunk itt akár papirusztekercsre is), ám az *elolvasódni* mindenképpen fordítói döntés, értelmezés eredménye, s adott esetben értelemzavarónak is hathat. Ami szintén beleköltsnek tűnik, az utolsó három sor: *szememben a kolduscésze rézcsillanása odaíent*. A német eredetiben nincs szó a költői beszélő szeméről, csupán a koldustányér rézfényéről, tehát Marno János megint csak elköveti azt a fordítói hibát, hogy olyasmit „emel át” a célnyelvi szövegbe, ami a forrásszövegből hiányzik.

IN DEN FLÜSSEN nördlich der Zukunft werf ich das Netz aus, das du zögernd beschwerst mit von Steinen geschriebenen Schatten.	A JÖVŐTŐL ÉSZAKRA vetem ki a folyókba a hálót, melyet te habozva raksz tele kövekkel írt árnyékkal.
---	--

Az ötsoros rövid vers viszonylag pontos fordítását olvashatjuk Marno János tolmácsolásában, az egyetlen, ami zavaró lehet, hogy amíg Marno szövege *kövekkel írt árnyékot* említ, addig az eredeti német szövegben minden bizonnyal *kövek által írt árnyékok*, azaz a *kövek árnyéka* szerepelnek. A vers értelmezésének szempontjából ez korántsem mindegy, ugyanis a zsidó vallásban közsímet szokás a halottak sírjára köveket helyezni a tisztelet jeleként. Itt nagy valószínűséggel elhunyt embereket szimbolizáló kövek árnyékairól van szó, tehát a halottakkal való párbeszédéről. A magyar szövegben egyes szám szerepel, míg a németben – ezt a részes esetben szereplő *geschriebenen* melléknévi alakból tudhatjuk, többes szám, tehát több kő árnyékáról beszél a szöveg. A Holokausztot mint lehetséges alapélményt figyelembe véve a kövek árnyékai szimbolizálhatják a tömegesen kivégzett embereket, így Marno szövegében az árnyék egyes száma zavaró lehet.

VOR DEIN SPÄTES GESICHT,

*allein-
gängerisch zwischen
auch mich verwandelten Nächten,
kam etwas zu stehn,
das schon einmal bei uns war, un-
berührt von Gedanken.*

KÉSEI ARCOD ELÉ,

*magára-
éretten az engem is szín-
változtató éjek között,
odaállt valami,
mi egyszer már járt nálunk,
gondolatoktól érintetlen.*

Marno e vers magyar tolmácsolásában ismételtelen csak felfelé stilizál és erősen módosítja az eredeti német szövegben előforduló szavak jelentését. Az *alleingängerisch* körülbelül annyit jelent, *egyedül járva*, valami olyasféle többletjelentéssel, *hogy segítséget tudatosan nélkülözve*, míg a magyar változatban szereplő *magá-*

ra-éretten homályos, feloldhatatlan jelentésű fordítói megoldás. A *verwandeln* ige jelentése *megváltoztatni, átváltoztatni*, míg a magyar változat *színváltoztató éjszakákat* említ, mely megítélés szerint ismételen csak indokolatlan, *költőieskedő* felstilizálás, illetve az eredeti jelentést elhomályosító megoldás.

DIE SCHWERMUTSchnellen HINDURCH,

am blanken

Wundenspiegel vorbei:

da werden die vierzig

entrindeten Lebensbäume geflößt.

Einzig Gegen-

schwimmerin, du

zählst sie, berührst sie

alle.

KERESZTÜL A BÁNATSellőkön,

a merő

sebtükör szakasznál:

ott a negyven kéreg-

hántolt életfa leérkezőben.

Páratlan Szemben-

úszónő, te

számítod, te érinted meg

őket.

Rögtön az első sorban homályos fordítással találkozunk: Mar-
no szövege *bánatsellőket* említ, tehát voltaképpen áthallásosan,
a *schnell* melléknévre, vagy inkább a *Schnelle* főnévre rezonál-
va „fordít”, míg a *Schwermutsschnelle* német költői szóösszetétel
alapvetően annyit jelent, hogy *bánatzuhatag*. A *merő sebtükör*
szakasz ugyancsak homályos átemelése az eredetinek a ma-
gyar nyelvbe, hiszen az *am blanken Wundenspiegel vorbei* pusztán annyit jelent, ‘a csupasz sebtükörnél’. A leérkezőben határo-

zószó teljes mértékben értelemzavaró, hiszen a német eredeti
szenvető szerkezettel valami olyasmit állít, hogy a *negyven le-*
csupaszított életfát ott úsztatják, ez pedig más, mint amit a ma-
gyar fordításban olvashatunk. Az *einzig Gegenschwimmerin*,
amennyiben közelebbről meg akarjuk határozni, sokkal inkább
jelenthet *magányos árral szemben úszó nőt*, nem indokolt tehát
a *páratlan* melléknév használata.

DIE ZAHLEN, im Bund

mit der Bilder Verhängnis

und Gegen-

verhängnis.

A SZÁMOK, párban

a képek végzetével

és végzet-

fonákával.

Der drübergestülpte

Schädel, an dessen

schlafloser Schläfe ein irr-

lichternder Hammer

all das im Welttakt

besingt.

A reáborított

koponya, álmatlan

halántékán egy lidérc-

táncú kalapács

zengi mindezt világ-

ütemben.

Amennyiben az *im Bund* szókapcsolat jelentését megvizsgáljuk,
az sokkal inkább takarja azt, hogy *szövetségben, kötelékben vala-*
kivel, semmint egyszerűen *párban*. A *Gegenverhängnis* filozófiai
fogalom, létező német szakszó, s bár a *végzetfonák* kreatív költői
megoldás, talán pontosabb lenne az *ellenvégzet* megnevezés.
A második strófában található *irrlichternd* melléknév körülbe-
lül annyit jelent, *lidércfényes, tévútra vezető fényt sugárzó*, míg a
fordításban a *lidértcáncú* melléknév inkább a kalapács mozgá-
sára utal, nem pedig a fényére, holott a kettő együtt van jelen.

WEGE IM SCHATTEN-GEBRÄCH UTAK KEZED ÁRNYÉK-

deiner Hand.

vetésében.

Aus der Vier-Finger-Furche

wühl ich mir den

versteinerten Segen.

A négy-ujj-szántásból

gyötröm elő

a megkövült áldást.

Viszonylag pontos fordítást olvashatunk, habár a *Gebräch – törés, törmelék* főnév jelentése ebben a verskontextusban homályos, talán a *fénytörésre*, a fény-árnyék kontrasztjára utalhat, nem pedig a *vetésre*, földtörmelékre (?), feloldani azonban nehéz, így a fordító is csak próbálkozott, nem biztos, hogy sikeresen. Ami még zavaró lehet a fordításban, az *elögyötör* ige erős felfelé történő stilizációja a német *wühlen* igenek, mely körülbelül annyit jelent, *túrni, kiásni valamit valahonnét*.

WEISSGRAU *ausgeschachteten steilen Gefühls.*

KÉREGFEHÉR *a feltártan meredő érzések meddőjén.*

Landeinwärts, hierher-verwehrter Strandhafer bläst Sandmuster über Den Rauch von Brunnengesängen.

Száraz felé sodort homoknád fúj homokmintázatot a füstszerű kutak énekére.

Ein Ohr, abgetrennt, lauscht.

Egy fül, leváltan, fülel.

Ein Aug, in Streifen geschnitten, wird all dem gerecht.

Egy szem, síkokra metszetten, majd megfelel nekik.

A *weissgrau* melléknév a németben annyit jelent, *szürkésfehér*, a *kéregfehér* talán indokolatlan felfelé stilizálás a fordító részéről. A német eredetiben körülbelül azt olvashatjuk *szürkésfehér, meredeken kívájt érzés*, míg a magyar fordítás ezzel szemben meglehetősen homályos marad. Marno a következőkben a *füstszerű kutak* énekét említi, mely ugyancsak megfoghatatlan jelentéssel bír, míg a német eredetiben valami olyasmiről van szó, hogy a szél által a szárazföld belseje felé sodort nád a *Brunnengesängen – kútdalok* füstje fölé, vagy egyenesen magába a füstben rajzol homokábrákat. Bár a *leváltan fülelő fül* és a *síkokra metszett szem* a szöveg értelmén nem változtat, stilisztikáján igen, hiszen a németben mindössze arról van szó, hogy egy levágott fül hallgatózik, illetve egy *csíkokra* (*Streifen*),

kevésbé *síkokra metszett szem* felel majd meg mindannak, amit a vers korábban említ.

MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN
fahren die Himmelwracks

*In dieses Holzlied
beißt du dich fest mit den Zähnen.*

*Du bist der liedfeste
Wimpel.*

ÁRBOCKÓRUSÁVAL A FÖLDNEK
vonul pár fellegroncs.

*E bárkadalba mart
foggal maradatsz vesztet.*

*Maradsz a daljelző
feszület.*

A vers első két sorának is interpretatív fordítását tárja Marno az olvasó elé, hiszen a német szöveg mindössze annyit említ, hogy *föld felé énekelt árbocokkal haladnak az égbolt roncsai*, felhők roncsairól szó sem esik a szövegben. A második strófában a *Holzlied – fa-dal* költői szóösszetételt a költő *bárkadal*-nak fordítja, mely már értelmezés eredménye, habár a faanyag nyilván metonimikus kapcsolatban áll a hajóval. A *vesztetnek maradni* jelentése itt homályos, hiszen a német szövegben olyasmiről van szó, hogy a megszólított fogait vájja a fa-dalba, mégpedig erősen, ám a középső két sor nem implicálja azt a szándékot, hogy ott a megszólított meg is kapaszkodjék. Az utolsó két sorban a *liedfest* melléknév *dálnak ellenálló*-t, vagy pedig *dal-kemény*-et jelenthet, ezzel szemben a Marno által a célnyelven megszólaltatott *daljelző* melléknév értelme homályos, ráadásul eltér az eredetitől. A legerősebb elkalandozás

az eredeti német szavak értelmétől a *Wimpel* – hajózászló, ár-bocra tűzött szalag főnév feszületként való magyarosítása által követi el a fordító, hiszen a feszület a megfeszített Krisztust ábrázoló keresztény kegytárgy, erről pedig az eredeti német szövegben nem esik szó.

SCHLÄFENZANGE,
von deinem Jochbein beüügt.
Ihr Silberglanz da,
wo sie sich festbiß:
du und der Rest deines Schlags –
bald
habt ihr Geburtstag.

HALÁNTÉKFOGÓ,
járomcsontod őrszemlájén.
Ezüstje csillan,
hol belédmardos:
te és álmod maradéka –
készül
születésnapotok.

A *Schläfenzange* ritkán használt, ám létező szóösszetétel a németben, nem pedig költői neologizmus, miként Marno magyarra ültetésében a *halántékfogó* szó. Itt, mint azt Celan amerikai monográfiája, John Felstiner is kimutatta, feltehetően arról van szó, hogy a költő pszichiátriai kezelés során elektrosokk-terápiában részesült, a *Schläfenzange* pedig a sokkterápiánál használt elektróda német megnevezése. A *járomcsontod őrszemlájén* ugyancsak meglehetősen homályos értelmű fordítás, hiszen a német eredetiben olyasmiről van szó, hogy a halánték-elektroda farkasszemet néz a megszólított (feltehetőleg önmegszólításról van szó) járomcsontjával. A *készül születésnapotok* fordítás ugyancsak értelemzavaró, hiszen a németben mindössze arról van szó, hogy *hamarosan itt van a születésnapotok*.

BEIM HAGELKORN, im
brandigen Mais-
kolben, daheim,
den späten, den harten
Novembersternen gehorsam:

JÉGÁRPATÜZNÉL, az
üszkös tengeri-
csöben, otthon,
híven a zord, késő
Novembercsillagzathoz:

in den Herzfaden die
Gespräche der Würmer geknüpft –:

a férgek beszéde
beszöve a szívfonálba –:

eine Sehne, von der
deine Pfeilschrift scwhwirrt,
Schütze.

egy húr, melytől
kézzegyed surrog,
Nyilas.

E vers esetében viszonylag pontos fordítással van dolgunk, bár talán értelemzavaró és indokolatlan, hogy Marno a *kukoricacsövet* (*Maiskolbe*) a ma már avíttasnak ható *tengericsöként* magyaritja. A *beim Hagelkorn* elsősorban annyit jelent, *jégeső közepette*, épp ezért nem világos, miért kezdi Marno a magyar fordítást a *jégárpátüznél* összetétellel, habár a *Hagelkorn* főnévnek a *jégszemen* túl van egy másodlagos jelentése is: *jégárpa*, nehezen gyógyuló szemgyulladás. Az utolsó strófában olvasható *Pfeilschrift* ugyan valóban létező német szó, nem pedig Celan költői neologizmusa, ám semmiképpen sem *kézzegy*, hanem az írógépen / billentyűzeten a *nyíljelet* jelöli, így a *kézzegy* kevésbé érzékelteti magyarul, hogy itt arról van szó, hogy a Nyilas csillagjegyű megszólított (feltehetőleg maga Celan) íjának húrjából tör elő a németben *Pfeilschrift* elnevezésű írásjel.

STEHEN im Schatten
des Wundenmals in der Luft.

ÁLLNI, a sebhely
árnyékszorosában.

Für-niemand-und-nichts-Stehn.
Unerkannt,
für dich
allein.

Semmis-senkiért-állás.
Magadért,
mind-
annyiszor.

Mit allem, was darin Raum hat,
auch ohne
Sprache.

Mindazzal, ami benne térül,
szó nélkül
akár.

Nincs szó az eredeti versben a *sebhely árnyékszorosáról*, miként azt Marno János magyar fordításában olvashatjuk, sokkal inkább a *levegőben lévő sebhely árnyékáról*. A *magadért, mindannyiszor* szintén pontatlan fordítás, hiszen az *unerkannt, für dich allein* annyit jelent, hogy ismeretlenül, egyedül érted vagy egye-

dül tehelyetted. A was darin Raum hat jelentése *ami ott bent térrel bír, ami ott bent elfér*, a *darin* pedig minden bizonnyal arra utal, hogy *ott*, az *árnyékban*, míg Marno homályos szókapcsolata, a *benne téri* valamiféle mozgásra utal. A legnagyobb pontatlanság, amit a fordító megítélése szerint elkövet, az, hogy az *auch ohne Sprache* szintagmát *szó nélkül* akárnak fordítja. Az *ohne Sprache* jelentése, Celan lírájának erős nyelvfilozófiai aspektusait figyelembe véve, sokkal inkább *nyelv nélkül*, nem csupán szavakat ki nem ejtve, ám még mindig a nyelv birtokában, hanem a nyelvi médiumról teljesen lemondva.

DEIN VOM WACHEN *stößiger Traum. ÉBERSÉG ÁLTAL* *döfös álmod.*

*Mit der zwölfmal schraben-
förmig in sein
Horn gekerbten
Wortspur.*

*A szarvába rótt
tizenkét csavar-
menetű szó-
nyommal.*

Der letzte Stoß, den er führt.

Utolsót döfi a kürt.

*Die in der senk-
rechten, schmalen
Tagsschlucht nach oben
Stakende Fähre.*

*Ím' a szűk nap-
torok örvényén
felfelé
csáklyázó komp:*

*Sie setzt
Wundgelesenes über.*

*méri át
a sebüzenetet.*

Az első strofa viszonylag pontos fordítása az eredeti német versnek, bár a *Stoss* melléknév sokkal ugyanúgy jelent *lökést*, mint *döfést*. Azt a fordító nem dönti el, hogy a *Horn* főnév ebben a kontextusban kürtöt vagy szarvat jelent, holott minden bizonnyal arról van szó, hogy a *Horn* a valamiféle szarvval rendelkező patás állatként, leginkább kosként metaforizált álom szarva, és ebbe vésődött, ennek csavarmenetét képezi a *tizenkétszer megcsavarodott szónyom*. Az *ím'* szó használatát felesleges felfelé stilizálásnak érezhetjük, hiszen az eredetiben semmi ilyesmi nem

szerepel, a zuhatagon felfelé kapaszkodó komp képét Marno ezzel együtt viszonylag pontosan ragadja meg, ám kissé túlköltőiesítve a szöveget. Az utolsó két sor értelme a magyar fordításban meglehetősen homályos, hiszen az eredeti német szövegben valami olyasmiről van szó, hogy a komp *átkel azon, amit sebbé / sebesre olvastak*. Valamit *átmérni* nem egészen világos jelentésű magyar szó, *sebüzenetről* pedig egyáltalán nincs szó a forrásszövegben, csupán *valamiről, amit sebbé olvastak*. Az *übersetzen* ige pedig attól függően, hogy elválik vagy nem válik el tőle az *überprae*fixum, egyaránt jelentheti azt, hogy *átvinni, célba juttatni*, illetve *szöveget lefordítani*, ám az *átmérni* ige még ezek közül sem választ, hanem elhomályosítja azokat a jelentéseket, amelyek az eredeti német igealak implikálhat.

MIT DEN VERFOLGTEN *in späten, un-
verschwiegenen,
strahlenden
Bund.*

KÉSEI, *soha-nem-titkolt,
fénylő frigyed
az
üldözöttekkel.*

*Das Morgen-Lot, übergoldet,
heftet sich dir an die mit-
schwörende, mit-
schürfende, mit-
schreibende
Ferse.*

*Hajnal-ón, aranyfuttatott,
szegődik a te együtt-
esküvő, együtt-
feltáró, együtt-
író
nyomodba.*

Jelen vers magyar fordítása esetében viszonylag pontos átültetéssel találkozhat az olvasó, habár a *Morgen-Lot* összetétel minden bizonnyal *hajnal-mérőóra* vagy *függőóra* utal, mely a fordításból kimarad, bár a fordítónak nem kötelező ilyen mélységben értelmeznie a szöveget. A *schwören*, *schürfen*, *schreiben* igék azonos kezdőbetűjéből fakadó paranomáziát a magyar fordítás nem tudja érzékeltetni, azonban ez nem is feltétlenül tartozik a feladatai közé. Alapvető félreértést, de legalábbis meglehetősen laza fordítói értelmezést észlelhetünk ugyanakkor a fordítás utolsó sorai-
ban, hiszen nem arról van szó, hogy a *hajnal-ón* a megszólított

nyomába szegődik, hanem a *heftet sich dir an die Ferse* nagyjából annyit jelent: *odaragad, odatapad, odarögzül* a megszólított *sarkához*, sarkantyú módjára, ez pedig mindenképpen releváns különbség Marno János interpretációjához képest.

FADENSONNEN

*über der grauschwarzen Ödnis.
Ein baum-
hoher Gedanke
greift sich den Lichtton: es sind
noch Lieder zu singen jenseits
der Menschen.*

FONÁLNAPOK

*a hamufekete pusztán.
Egy fa-
magas gondolat
fényhangot fog: adódik
dalolnivaló még
az emberen túl.*

A német eredetiben mindössze annyit olvashatunk, *grauschwarz*, azaz *szürkésfekete*, amelyet a fordító *hamufeketeként* szólaltat meg magyarul, ez pedig már mindenképpen olyan elemek beleköltése a célszövegbe, melyek a forrásszövegben nincsenek benne. A kulturális transzfer bizonyos szempontból e versben is megbukni látszik, ám nem a fordító hibájából: a *Fadensonnen* – *fonálnapok* főnév ugyanis a *Fadensonnenzeiger*, egy XVIII. századi napóraszerű szerkezet előtagja, a *Lichtton* pedig a *Lichttonverfahren*, egy filmrögzítési technika elnevezése, míg a magyar fordításban mind a *fonálnap*, mind pedig a *fényhang* költői szóösszetételnek, neologizmusnak számít.

IM SCHLANGENWAGEN, an
*der weissen Zypresse vorbei,
durch die Flut
fuhren sie dich.*

KÍGYÓSZÉKÉREN,
*a fehér ciprus mellett,
hajtottak veled
az áron át.*

*Doch in dir, von
Geburt,
schäumte die andere Quelle,
am schwarzen
Strahl Gedächtnis
klommst du zutag.*

*De benned,
eredettől,
habzott a másik forrás,
emlékezet
vak sugarán
napra kúsztál.*

Mivel a versben valószínűleg a Holokausztról mint alapélményről van szó, Marno János fordításában a *kígyószékér* pontatlannak hathat. Noha a *Wagen* szó éppúgy jelentése éppúgy lehet *székér*, mint *vasúti kocs*i, *vagon*, a *Schlangenwagen* ebben a kontextusban valami olyasmit jelenthet, hogy *kígyózó vagon*, *vonatkígyó*, így ez a viszonylag egyértelmű kulturális-történelmi utalás Marni János fordításában elsikkad. Nem indokolt, miért fordítja Marno a *von Geburt* szókapcsolatot az *eredettől* szóval, mely itt meghatározatlan, hiszen nem derül ki, minek az eredetéről lehet szó, a német eredeti pedig csak annyit említ, hogy a megszólított *születésétől fogva*. Míg a német szöveg az *emlékezet fekete sugaráról / fonalaról* (a *Strahl* főnév éppúgy jelenthet *napsugarat*, mint *szálat*, *fonalat*) beszél, addig Marno az egyszerű *schwarz* melléknevet, talán szükségtelenül, *vaknak* fordítja, bár mind a *schwarz*, mind a *vak* melléknevek implikálhatják a fénymentes közeget, a sötétséget, amelyben lehetetlen bármit is látni, és amelyből szükségszerűen a fény, a *nappali világosság* (*zutag*) felé kell felfelé kúszni (*klimmen*).

HARNSICHTIRIEMEN, Faltenachsen, KÉREGBARÁZDÁK, tanúhegyek, fel-

*Durchstich-
punkte:
dein Gelände.*

*fakadás-
pontok:
a te tájad.*

*An beiden Polen
der Kluftrose, lesbar:
dein geächtetes Wort.
Nordwahr. Südhell.*

*A súlyrózsa mindkét
pólusán olvasható:
számkivetett szavad.
Északszín. Déltsizta.*

A geológiából kölcsönzött szakkifejezéseket Marno nem teljes egészében a megfelelő magyar szakszavakkal adja vissza: a *kéregbarázda* és a *tanúhegy* létező szakkifejezések, a *Harnsichtierne* valóban valami olyasmit jelent, hogy a *földkéreg barázdája*, szó szerint *páncélbarázda*, a *Faltenachse*, mely szó szerint *gyűrődéstengely*, valóban a *tanúhegygyel* áll szoros jelentéstani rokonságban, ám a *Durchstichpunkt* semmiképpen sem *felfaka-*

dáspont, hanem *áttöréspont*, mely egy, a csatorna- és alagútépítésben használt német szakkifejezés. A *Gelände* főnév magyarul inkább jelent *terepet*, mint *tájat*. A *Kluftrose* nem *súlyrózsa*, nem költői neologizmus, miként azt a fordító gondolni látszik, hanem egy, az iránytűhöz hasonló geológiai műszer, a *dőlésmutatató*, *dőlésszögmérő* német elnevezése. Indokolatlan és az eredeti német záró szóösszetételek viszonylag egyértelmű megfelelőit elhomályosító fordítások az *északszín* és a *déltisza* összetételek, hiszen a *nordwahr* annyit tesz, *észak-igaz*, a *südhell* pedig *dél-fényes*, melyek költői jelentése persze magyarul is nehezen megragadható és mély interpretációt igényel, ám lexikális szinten mindenképpen pontosan magyarra ültethető szavakkal állunk szemben, melyek bizonyos jelentésmezővel is bírnak, a fordítói megoldás pedig ezt sajnálatos módon elhomályosítja.

SZÓFELFOJTÁS, vulkáni,
tengertorzított.

Fent
az ömlő csöcselék
az ellenteremtény: zászlót
bont – koholt képmások
nyüzsögnek kényidőre.

Mígnem a szóholdat ki-
repítéd, megtétetik
az apály csodája,
és a szív-
formájú kráter
pusztán a kezdetről vall,
a Király-
eredetről.

A *Wortaufschüttung* valami olyasmit jelent németül, hogy *szófeltörés, szófelhalmozódás, a szófelfojtás* azonban homályos, az eredeti német költői összetételt pontatlanul a célnyelvre átemelő

SZÓFELFOJTÁS, vulkáni,
tengertorzított.

Fent
az ömlő csöcselék
az ellenteremtény: zászlót
bont – koholt képmások
nyüzsögnek kényidőre.

Mígnem a szóholdat ki-
repítéd, megtétetik
az apály csodája,
és a szív-
formájú kráter
pusztán a kezdetről vall,
a Király-
eredetről.

megoldás. A *meerüberrauscht* melléknév jelentése *a tenger által elöntött*, míg a *tengertorzított* ugyancsak a viszonylag jól körülhatárolható jelentés egyfajta fordítói elkenésének tűnik. Súlyos fordítói félreértés, egy utalás semmibevétele történik a második strófában, ahol Marno szövegében *koholt képmások nyüzsögnek kényidőre*. Az *Abbild – képmás* és a *Nachbild – utánzat, másolat* filozófiai fogalmak, jelentésük pedig nem egészen azonos, a *koholt képmások* semmiképpen sem fedi le jelentésmezőiket. A *nyüzsögnek kényidőre* szintagma ugyancsak elnagyoltnak és értelmezhetetlennek hat, mikor a német eredetiben elég konkrétan arról van szó, hogy a képmás és az utánzat *hiába (eitel), vagy éppenséggel hiú módon lép át / hajózik / cirkál az idő irányába*, hiszen a *kreuzen* ige a németben ilyesfajta mozgásra, közlekedésre utal. A harmadik strófa végén szintén olyan fordítói megoldásba botlunk, mely minden bizonnyal nem tükrözi híven a német eredeti tartalmát, hiszen míg Marno magyar szövegében *a szívformájú kráter pusztán a kezdetről vall, a királyeredetről*, addig az eredeti német szövegben valami olyasmit olvashatunk, hogy *‘a szívformájú kráter csupaszon / meztele-nül tanúskodik a kezdeteknek / a kezdetek helyett (a für előljáró mindkettőt jelentheti), a királyi eredetnek / királyi származásnak / királyi születésnek, vagy éppenséggel ezek helyett, de inkább nekik, értük*. Különösen indokolatlan a *zeugen – tanúskodik, tanúsít* ige *vall* igével való fordítása, hiszen Celan költészetében a *Zeugnis – tanúsítás* kulcsmotívum, így a *zeugen* ige más szóval történő magyarra fordítása ebben az esetben kevésbé indokolt.

(**ICH KENNE DICH**, *du bist die tief Gebeugte,*
ich, der Durchbohrte, bin dir untertan.
Wo flammt ein Wort, das für uns beide zeugte?
Du – ganz, ganz wirklich. Ich – ganz Wahn.)

(**TUDOM, KI VAGY**, *te mélységektől szelíd,*
én, az átdöfött, tekinteted alatt.
Hol lángol a szó, mely bennünket tanúsít?
Te – teljes való. Én – egész vak.)

E négysoros vers magyar fordítása már az első sorban erős torzítást tartalmaz az eredetihez képest, hiszen míg Marno magyar szövegében a megszólított *mélyiségektől szelíd*, addig a német eredetiben egyszerűen *tief Gebeugte* – *mélyen meghajolt*. A *Durchbohrte* ugyan valóban valami olyasmit jelent, hogy *átdöfött*, itt minden bizonnyal magáról Krisztusról van szó, így a *megfeszített* szó talán közelebb állna az eredeti német szöveghez. Az (*ich*) *bin dir untertan* annyit tesz, *alá vagyok neked rendelve, alattvalód vagyok*, míg a magyar változatban olvasható *tekinteted alatt* ezt az alárendeltséget kevésbé implicálja. A harmadik sor pontos fordítása az eredetinek, hiszen a *zeugen* igét is *tanúsítként* fordítja magyarra, a harmadik sor utolsó szava, a *Wahn* azonban korántsem jelenti azt, hogy *vak*. A *Wahn* főnévként *elvakultságot*, *fanatizmust* ugyan jelenthet, ám a magyar *vak* melléknév e jelentéseket csak bizonyos kontextusban hordozza magában. A *Wahn* főnév elsődleges jelentése az *elvakultsággal* rokon értelmű *téboly*, *őrület*, illetve *tévképzet*, melynek a költői beszélő önmagát aposztrofálja, ám a Marno-féle magyar fordítás, mely talán a rímkenyszer miatt is kényszerült kompromisszumos megoldásokra, e jelentést nem igazán közvetíti.

WEGGEBEIZT vom
Strahlenwind deiner Sprache
Das bunte Gerede des An-
erlebten – das hundert-
züngige Mein-
gedicht, das Genicht.

Aus-
gewirbelt,
frei
der Weg durch den menschen-
gestaltigen Schnee,
den Büßerschnee, zu
den gastlichen
Gletscherstuben und -tischen.

SZÓLÁSOD sugár-
szelétől kimarjultan
az élményűző kaptár
fecsegés – a száz-
nyelvű névmás-
versé, a tévesé.

Ki-
pergetvén,
szabad az út a ember-
szabású havon,
a vesztőhavon át,
a vendéglő
jégcellákhoz s -táblákhoz.

Tief
in der Zeiteinschränkung,
beim
Wabeneis
Wartet, ein Atemkristall,
Dein unumstößliches
Zeugnis.

Bent
az időszakadék
mélyén,
a jégképzésben
vár, egy lélekzetkristály,
engedhetetlen
tanúságod.

Az *Atemkristall* ciklus záróversének magyar fordítása szintén problémásan indul – Marno a megszólított *szólásáról*, azaz *megszólalásáról* beszél, míg a német eredetiben *Sprache* – *nyelv* olvasható, amely mindenképpen szélesebb értelemmel bír, mint az alkalmi szólás, megszólalás. Az eredeti német szöveg arról beszél, hogy a megszólított *nyelvének szélsugara által kimaratva a köznapi tapasztalat színes / buja fecsegése*, Marno ezzel szemben *élményűző kaptárfecsegést* fordít, mely homályos, meghatározhatatlan értelmű szintagma, csakúgy, mint a *kimarjultan* határozószó, bár ez még közelít a *weggebeizt* német melléknévi igenév eredeti jelentéséhez. Marno fordítása *száznyelvű névmás-versről* beszél, mely téves. A *Mein-Gedicht* első olvasásra jelenthet *én-verset*, *tőlem-való-verset*, bár sokkal valószínűbb, hogy a *Meineid* – *hamis eskü* főnévre játszik rá, ily módon a szóösszetétel jelentése inkább *hamisan esküdő, hamisan megnyilatkozó vers*. Az ugyanerre vonatkozó *Genicht* költői neologizmus pedig valami olyasmit jelent, hogy *semmi-vers, nincs-vers*. A második strófa az első elnagyolt, homályos fordítói megoldásainál pontosabban tolmácsolja az eredeti német verset, habár *Gletscherstube* nem *jégcellát*, hanem *gleccserszobát* jelent, míg a *Tisch* jelentése *asztal*, nem pusztán *jégtábla*, s mivel a *gastlich* – *vendégváró / vendégszerető* jelző áll a főnevek előtt, az *asztal* főnév talán a fordításban is szerencsésebb, pontosabb megoldás lenne. Az utolsó strófában értelemzavaró a *Wabeneis* – *lépsejtszerű jég jégképzésként* való magyarra fordítása: Marno áthallásos megoldást alkalmaz a csupán hasonló hangzású *lép* (méhkap-tárban) és *lépés* főnevek között, mely igencsak vitatható. A *lélekzetkristály* helyett *lélekzetkristály* eredeti, a német szövegnél

több értelmet hordozó fordítás, hiszen rájátszik a magyarban a *lélek* és *lélegzet* szavak közös etimológiájára, mely a németben azonban természetesen nem áll fenn, így a fordítói megoldás sem mondható teljesen indokoltnak. Az *unumtössig* német melléknév jelentése körülbelül *megingathatatlan, megdönthetetlen*, ezzel szemben Marno a körülhatárolhatatlan értelmű *engedhetetlen* (megengedhetetlen?) melléknevet alkalmazza, talán a létező (*meg*)*ingathatatlan* melléknévre is rájátszva, ám nem világos, miért nem egy létező, a német eredetivel azonos értelmű melléknevet választott.

Záró megjegyzések

Marno János fordításai szinte minden esetben erősen eltérnek az eredeti versektől, már lexikális szinten is. Igaz ugyan, hogy Paul Celan hermetikus költészete ellenáll az értelmezésnek, fordítása pedig kétségtelenül nagy kihívást jelent bármely célnyelv esetében bármely fordító számára, a lexikai szintű, helyenként önkényesnek ható eltérések nem tűnnek mindig indokoltnak. A Marno János Celan-fordításait ért kritika, többek között Tímár György éles hangú bírálata megalapozottnak tűnhet abban az értelemben, hogy Marno már a legelemibb alkotórészek, a szavak szintjén is eltér a forrásnyelvi szövegek lexémáitól, gyakorlatilag önkényesen értelmezve át az eredeti verseket, számos helyen homályos, magyarul értelmezhetetlen, de legalábbis nehezen felfejthető szóalakokat és metaforákat generálva. Talán túlzás ezt állítani, s ezen ítélet nyilván szubjektív, de Marno János fordításai még hemetikusabbak, még áthatolhatatlanabbnak bizonyulnak, mint Paul Celan eredeti versei, hiszen bár ezek is nehezen értelmezhetőek, a költői képek, a szavak, költői neologizmusok azért viszonylag egyértelműen magyarra ültethetőek lennének. A fordítás mint kulturális transzfer számos helyen megbukik, hiszen a célnyelvi szövegek nem egy alkalommal nem veszik figyelembe a forrásszövegekben kódolt filozófiai-kulturális utalásokat, vagy a fordító éppen olyan utalásokat

csempész a magyar szövegekbe, melyek az eredetiben nincsenek benne, példának okáért a *Wimpel lobogó feszületként* való magyarra fordításának esetében. Amennyiben a magyar szövegek szerzőségének kérdését vizsgáljuk, úgy megítélésem szerint a szerző sokkal inkább Marno János, mint Paul Celan; esetleg úgy hozhatjuk meg a legkorrektebb ítéletet, ha azt mondjuk, e szövegek *Marno János versei Paul Celan Atemkristall ciklusa nyomán*. Miként azt a Marno által fordított Celan-kötet címében is implikálja – *Paul Celan versei Marno János fordításában* –, a fordító erősen belecsempészi saját költői hangját a fordításokba, azonban itt ez oly mértékben megtörténik, hogy a fordítások megszűnnek fordítások lenni, és a fordító forrásnyelvi szöveg alapján írott, ám attól erősen eltérő és önálló sodó saját verseivé válnak. A kérdés, hogy a fent vizsgált Celan-versek jó fordítások-e, sajnos egyértelmű nemleges választ kap, hiszen funkciójukat nem teljesítik abban az értelemben, hogy Paul Celan *Atemkristall* versciklusát a magyar olvasóval megismertessék, számára valamilyen módon érthetővé tegyék. Érdemesebb talán úgy feltenni a kérdést, vajon Marno János jó, esztétikailag értékes verseket írt-e Celan *Atemkristall* versciklusát alapul véve, fordítás helyett pedig egy, az eredeti szöveggel intertextuális viszonyban álló, ám önálló szövegként létező versciklusról érdemes inkább beszélnünk.

Szép-e minden, ami hűtlen?

Rába György *A szép hűtlenek*

és Józán Ildikó *Mű, fordítás, történet* című fordítástörténeti monográfiáinak rövid szemléleti és elméleti összehasonlítása

Rába György 1969-es paradigmatiszta műfordítás-története, *A szép hűtlenek* (Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai) a *Nyugat* nagy műfordító-nemzedéke három talán legkiemelkedőbb és legmeghatározóbb alakjának versfordításait és fordítói ars poeticáját (?) vizsgálva mai szemmel kissé talán már régi-módinak ható szemlélettel közelíti meg: a műfordítást, a fordíthatóság és fordíthatatlanság kérdéskörét, valamint a fordítások lehetséges esztétikai értékét elsősorban a fordítói hűség–hűtlen-ség dichotómiája felől igyekszik vizsgálni.

Hiányosságai és korlátai ellenére Rába György kötete olyan paradigmatiszta fordításelméleti / fordítástörténeti szakmunka, mely a maga korában hiánypótló módon volt képes betölteni a neki szánt szerepet, és bár megjelenése óta több mint negyven év telt el, úgy vélem, bizonyos meglátásait még ma is produktív módon képes kamatoztatni a fordításelmélet. Kevés olyan fordításelméleti / fordítástörténeti tematikájú tanulmány született a magyar irodalomtudomány berkein belül még az elmúlt 15-20 évben is, a nagyjából a rendszerváltással bekövetkezett kardinális szemléletváltás óta, mely ne hivatkozna valamilyen formában Rába György művére, ha máshogy nem, hát a magyar fordítástörténeti, fordítástörténet-írási hagyomány egyik fontos állomásaként, mely egyúttal olyan irodalomtörténeti tényeket is megállapított, amelyek megjelenése előtt nem voltak egészen tisztázva.

Köztudomású tény, hogy Babits, Kosztolányi és Tóth Árpád költői munkássága gyakorlatilag elválaszthatatlan műfordítói, elsősorban versfordítói tevékenységüktől. Líratörténeti jelentőségű újításaik olykor részben vagy egészen idegen költők rájuk tett explicit vagy implicit hatásának köszönhetőek, ily módon pedig az általuk létrehozott versfordítások a *Nyugat* körül cso-

portosuló írók-költők életműve által kibontakozó modern magyar líra táptalaját, sőt, adott esetben a modern magyar líra önálló szerzői teljesítménynek tekinthető, szerves részét képezik, még ha ezen álláspont bizonyos fordításelméleti nézőpontokból vitatható is.

Rába György kötetének már a bevezetőjében hangsúlyozza, hogy ugyan túl nagy vállalkozás volna az egész magyar műfordítás-irodalom történeti előzményeit a kezdetektől vázolni, a *Nyugat* nagy, hagyományteremtő műfordítóinak tevékenysége egyáltalán nem előzmény nélküli a magyar irodalom történetében. Elsősorban a XIX. század végi előzményekre hívja fel a figyelmet, példának okáért gyakran veti össze a XIX. században Szász Károly, illetve a XX. században Babits által (újra) lefordított versek magyar változatait.

Rába elsődleges célkitűzése a Babits, Kosztolányi és Tóth Árpád műfordítói életművében megítélése szerint jelen lévő közös és egyéni stilisztikai, poétikai és esztétikai jegyek vizsgálata, elsősorban azért, hogy a párhuzamosságokat, a közös poétikai jellemzőket, e három költő-műfordító újító voltát bemutassa és bebizonyítsa. Célja továbbá, hogy mintegy közvetett módon felhívja a figyelmet Kosztolányi, Babits és Tóth Árpád költői életművére is, s a végsőkig kitart azon elképzelés mellett, hogy a műfordítói tevékenység az egyértelműen önálló szerzői teljesítménynek minősülő költői életműtől teljes mértékben elválaszthatatlan. Rába György műfordítás-történeti monográfiáját olvasva mai szemmel az a benyomásunk támadhat, hogy a három költő-műfordító kiválasztása kissé talán önkényes, hiszen a *Nyugat* nemzedékein belül legalább további egy tucat költőt tarthatunk, tartunk még ma is lírai életművén túl jelentékeny műfordítóknak. Rába György szerző- és fordítóválasztása ebből a szempontból tehát mintha túlzottan célorientált és programszerű lenne. Valójában már vizsgálódásainak legelején tisztában van vele, mi az, amit bizonyítani akar, s e bizonyításhoz mely szerzők / fordítók mely művei / fordításai szolgálhatnak a legjobb bizonyítékként, így kutatásainak eredményességében mondhatni teljes mértékben biztos, még ha kissé ál-naiv módon

is tesz fel kérdéseket és a konkrét fordításkritikai elemzések során bőségesen hoz példákat acélból, hogy állításait alátámassza.

Babits, Kosztolányi és Tóth Árpád pályaképének elemzése hangsúlyozottan nincs egyenes arányban egymással, sem terjedelmileg, sem pedig Rába György esztétikai megállapításainak szempontjából. A szerző a legnagyobb terjedelemben Babits műfordítói munkásságát elemzi, s ezt részben azzal indokolja, hogy Babits nem csupán, mint költő, de számos európai nyelvet ismerő tudós, korának egyik legkvalifikáltabb irodalomtörténész, műfordítóként is folyamatosan kísérletezett az európai irodalom ismert és kevésbé ismert szerzőinek magyarra ültetésével, ezáltal újabb és újabb fordítástörténeti jelentőségű eredményekre jutva.

Rába végkövetkeztetései szerint a számos azonos poétikai, stilisztikai és esztétikai jegy mellett mind Kosztolányi, mind Babits, mind pedig Tóth Árpád műfordítói ars poeticája a hasonlóságokon túl szükségszerűen egyedi vonásokat is mutat.

Babits Mihály Rába megítélése szerint a fordításokat afféle „stílustanulmány”-nak fogja fel, drámafordításaiban pedig egyenesen a filológiai hűségre törekszik. Babits műfordítói ars poeticájával ellentétben Kosztolányi, főként fiatal éveiben létrehozott versfordításaiban elsősorban a „szép magyar vers” eszményének megvalósítására törekszik. Műfordítóként mondhatni *felegyelmzettlen*, az idegen nyelvű forrásszövegből a jól hangzó, stilisztikailag és poétikailag erős, önálló irodalmi műként is megálló vers létrehozása a célja, s miként azt Rába György megállapítja, számos esetben a tartalomhoz és a forrásszöveg stílusához is hűtlen, a szép magyar vers eszményét mondhatni öntörvényűen valósítja meg, s itt Rába mintha kissé elítélően nyilatkozna Kosztolányiról Babits javára, annak ellenére, hogy lényegében mindhárom vizsgált költő-műfordító teljesítményét kiemelkedőnek és meghatározónak tartja. (Azaz nem kerüli el az önellentmondást, az önmagával való látens vitatkozást sem.)

A kötet fő ellentétpárként Babits és Kosztolányi fordítói ars poeticáját mutatja be, Tóth Árpád fordítói ars poeticájáról jóval kevesebb szó esik: ez Rába György megítélése szerint inkább

Babitshoz, mint Kosztolányihoz áll közelebb. Tóth Árpád a filológiai hűségre törekszik, Rába szerint nem egyszer az általa fordított idegen költő verse tónusának, stilisztikai jegyeinek kárára.

Az utólag, történeti távlatban esetlegesen nekik felróható hibák ellenére Tóth Árpád, Babits és Kosztolányi műfordítói tevékenységének közös, irodalomtörténeti jelentőségű eredménye, hogy a korábbi fordítói hagyományokkal szemben mindhárman képesek voltak olyan magyar fordításokat létrehozni, melyek az eredeti, forrásnyelvi versszövegtől függetlenül is megállnak önálló irodalmi műként, azaz nem feltétlenül látszik rajtuk, hogy fordított szövegekről van szó. Képes megjelenni bennük a természetes hangvétel, a kellően erős, valóban költői dikció. A *Nyugat* e nagy versfordító nemzedékének különös ismertetőjegye ugyanakkor – állítja Rába György részint Kardos László felvetése nyomán – a „szép hűtlenség”, az individualizálás, mely által a szövegben nem csupán a forrásnyelvi szerző, de a fordító-költő saját költői hangja is megjelenik. Minél inkább eltér az adott fordítás a forrásnyelvi szöveg jelentéstartamától, annál inkább beszélhetünk fordítói individualizálásról, azaz „hűtlenség”-ről. A hűség–hűtlenség dichotómiája szempontjából pedig egyértelműen Kosztolányi Dezső az, aki versfordításaiban leginkább „individualizál”, mondhatni bizonyos fordításaiban gátlástalanul eltér az eredeti versek stílusától és fogalmi jelentésétől csupán azért, hogy értékes, szép magyar verset legyen képes megszólaltatni. A *hűtlenség*, mint olyan, Rába György könyvében valamiféle nagyságrendileg is mérhető kategóriának tűnik.

Rába a három vizsgált költő műfordításait egyúttal szükségszerűen „műhelytanulmány”-nak is tekinti, hiszen mindhárman a korban uralkodó, pontosabban a magyar irodalomtörténeti hagyományban kissé későn megjelenő francia stílusirányzatnak, a szimbolizmusnak próbálnak meg magyar nyelvterületen utat törni fordításkísérleteiken keresztül. Meglátása szerint a vizsgált költők fordítói munkássága lírájukkal párhuzamosan valamiféle egyéni szimbolizmusról tanúskodik, és egyúttal létrehoznak egyfajta sajátosan magyar irodalmi szimbolizmust is. Mindezen túlmutatva persze megfigyelhető egy

természetes differenciálódási folyamat, melynek keretében ki-ki a maga útját járja az irodalom történetében, elszakadva attól az iskolától, melyhez kezdetben tartozott. Rába György bevallja, hogy e differenciálódást már nem lehet olyan irodalomtörténeti kategóriákkal leírni, mint például a szimbolizmus vagy a szecesszió, s hogy leírása szükségszerűen túlmutat *A szép hűtlenek* című monográfia keretein...

Rába György műfordítás-kritikai öröksége többek között magában foglalja a „hűtlen fordító Kosztolányi” és a „hűséges fordító Babits” egymással szembenálló irodalomtörténeti képét, s talán nem túlzás azt állítanunk, hogy e dichotómia kissé leegyszerűsítő volt, s a későbbi fordításkritikai irodalom számára is bizonyos sztereotípiákhoz vezetett. A szembenállás ellenére azonban a monográfia vállaltan apologetikus jellegű, Kosztolányi, Babits és Tóth Árpád műfordítói örökségét pedig megkerülhetetlennek, s talán még megjelenése idején, az 1969-es évben is követendő műfordítás-eszménynek tartja. Erősen úgy tűnik azonban, hogy megállapításai mai szemmel már csupán részben állják meg a helyüket, a hűség–hűtlenség dichotómiájánál már léteznek árnyaltabb, kifinomultabb fordításkritikai fogalmak, monográfiája ezért inkább tekinthető esszéisztikus, mint a szó legszorosabb értelmében vett tudományos szakmunkának. Egyik fő erénye azonban, hogy már 1969-ben figyelembe veszi a történeti és kulturális kontextust, magát a történetiség tényét, azt a meg nem kerülhető alaptételt, hogy adott történeti közegben keletkezett mű adott történeti és kulturális közegbe történő átültetésénél mindenképpen figyelembe kell venni a célnyelvi közeg történeti és kulturális jellemzőit ahhoz, hogy a fordítás a célnyelvi olvasók számára elfogadhatóvá, elfogadottá váljon. A „szép hűtlenség”-et – még ha ennek tényét főként Kosztolányi esetében meg is állapítja – éppen ezért nem igazán tartja hibának, s monográfiájából elsősorban célnyelv- és célkultúra-orientált műfordítás-szemlélet olvasható ki, melyet nagyrészt már a *Nyugat* paradigmaticus műfordítói is a magukénak vallottak. Befogadó- és befogadás-orientált fordításszemlélet azonban explicit módon még nem jelenik meg *A szép hűtlenek* című monográfiában.

Józan Ildikó 2009-es, *Mű, fordítás, történet – Elmélkedések* című fordítástörténeti szakkönyve (mely egyébként francia nyelven is megjelent doktori disszertációja átdolgozott változata) Rába György monográfiájánál szükségszerűen nagyobb időintervallumot ölel fel, gyakorlatilag a magyar műfordítás-irodalmat a kezdetektől tárgyalja egészen a XX. század végéig. Rába munkája Józan Ildikó történeti monográfiája számára is megkerülhetetlen hivatkozási alap, miként a Rába által tárgyalt három paradigmaticus nyugatos költő-műfordító, Babits, Kosztolányi és Tóth Árpád is. Józan hangsúlyozottan posztstrukturalista kérdőhorizontból értékeli a *Nyugat* nagy műfordító-nemzedékének munkásságát, főként Charles Baudelaire *A romlás virágai* című kötetének magyar fordítására, mint a korszak egyik legmeghatározóbb műfordítói teljesítményére helyezve a hangsúlyt. Józan Ildikó alapvetően egyetért Rába Györggyel abban, hogy a nyugatos fordítók munkássága, valamint kiemelten *A romlás virágai* szervesen beépült a modern magyar költészet történetébe.

Józan Ildikó monográfiája szükségszerűen túllép a Rába György által használt hűség–hűtlenség, eredeti szöveg–fordított szöveg viszonylag egyszerűnek, sőt, mai szemmel túlzottan leegyszerűsítőnek ható dichotómiáján. Elsősorban a francia nyelvű fordításelmélet olyan jeles képviselőire támaszkodik, mint Berman, Ricoeur vagy Riffaterre. Rába Györgyhöz hasonlóan előfordul, hogy Józan Ildikó sem az eredeti, forrásnyelvi műből kiindulva olvassa és értelmezi egy-egy irodalmi alkotás fordítását, hanem mintegy önálló irodalmi alkotásként, önálló szerzői teljesítményként értékeli azt, mely adott esetben függetleníthető az eredetitől. Ebben a kontextusban pedig már vajmi kevésbé van jelen a hűség–hűtlenség Rába György által oly erősen hangsúlyozott esetleges dichotómiája.

Józan Ildikó felveti továbbá azt az igencsak aktuális kérdést, hogy fenntartható-e vajon még a világirodalom fogalma, tartozhatnak-e egyazon időben különböző nyelveken létező szövegek ugyanazon szerzőhöz, kezelhetjük-e még egyáltalán a fordítást az eredeti, forrásnyelven író szerző műveként, vagy felvetődik a műfordító társszerzősége / szerzősége? Eredeti szöveg és for-

dítás viszonya ma már korántsem egyértelmű, és éppen ez az a pont, ahol, amennyiben odáig megyünk el, hogy eltekintünk az összevetés kényszerétől, és a célnyelven született szöveget önálló textusként értelmezzük, a hűség–hűtlenség, pontosság–pontatlanság dichotómiája is értelmét veszíti.

Csupán apró adalékként érdemes megjegyezni, hogy Józán már fordítástörténeti nagymonográfiájának egyik előzményében, az 1997-ben publikált, *Fordítás és intertextualitás* című tanulmányában is felveti a nemzetközi fordításelméletben már régóta jelen lévő értelmezési lehetőséget: a fordított szöveg nem más, mint olyan önálló irodalmi alkotás, mely az eredeti, forrásnyelvi szövegre intertextuális módon referál, tehát azzal szükségszerűen dialógust folytat, ugyanakkor egyáltalán nem abszurd állítás, hogy önálló műként is olvasható szövegekről beszélünk, melyek a célnyelv, célkultúra irodalmának szerves részét alkotják. Erre a megállapításra persze már Rába György is eljutott, ti. hogy a fordított szövegek, adott esetben Kosztolányi, Babits és Tóth Árpád versfordításai nem csupán valamely idegen nyelvből és kultúrából, idegen szerző szövegéből magyarra ültetett szövegek, hanem adott esetben önálló, természetes módon megszólaló magyar versek, mely a célnyelv és célkultúra irodalmának szerves részét képezik. Ennek ellenére, talán kora irodalomtudományos sztenderdjeinek korlátai között mozogva, mégsem volt képes elszakadni a forrásnyelvi szöveghez való viszonyítás mintegy kötelező gyakorlatától. Bár elismerte, hogy a fordított szöveg célnyelven való természetes hangzása, működőképessége az, ami elsősorban számít, a fordítói hűséget és hűtlenséget továbbra is mérhető fordításelméleti kategóriának tartotta, és magabiztosan meg is állapította, hogy Babits igenis hűségesebben fordított, mint Kosztolányi, még akkor is, ha Kosztolányi remek magyar verseket hozott létre a forrásnyelvi szövegek átköltése, szabad átdolgozása révén.

Józán Ildikó könyve ezen a dichotómián nagyrészt már túl lép, hiszen szükségszerűen túl kell lépnie rajta, ha meg akar felelni a nemzetközi fordításelméleti eredményeknek. A fordított szöveg immár önálló szöveggé jelenik meg, Józán műfordítás-

szemlélete pedig nem csupán célnyelv- és célkultúra-, de azt mondhatjuk, egyenesen befogadó-orientált. Egyáltalán nem a tartalmi vagy formai hűség az, mely egy célnyelvi szöveget működőképessé és adott esetben széles körben elfogadottá tesz, főleg, ha figyelembe vesszük azt az egészen egyszerű tényt, hogy a fordítások jórészt olyan olvasókhöz szólnak, akik nem beszélnek a forrásnyelvet, éppen ezért számukra a hűség–hűtlenség dichotómiája is szinte teljesen érdektelen. Józán Ildikó monográfiájának nem titkolt célja, hogy az irodalomtörténet-írást, többek között a magyarországi irodalomszemléletet olyan módon alakítsa át, hogy a fordítás eredményeként létrejött irodalmi műveket ne feltétlenül egy idegen nyelvből fordított szöveg célnyelvi megfelelőjeként, hanem a célnyelvhez tartozó irodalom sajátos jellemzőkkel rendelkező, kritikai szempontból vizsgálható, de mindenképpen integráns részeként definiálhassuk. A szó szigorú értelmében vett fordítás és a célnyelven létrejött önálló szerzői teljesítmény, fordítás és intertextus, fordítás és önálló, a kiindulási pontként szolgáló szövegről valamilyen mértékben leválasztható irodalmi mű közötti határok napjainkban egyre inkább elmosódni látszanak.

Nagymonográfiáját Józán Ildikó egyébként akarva-akaratlanul többek között Itamar Even-Zohar – akire Berman és Gideon Toury mellett a könyv számos fejezetében hivatkozik is – a nemzetközi fordításelméletben annyira már nem is újkeletűnek számító *polysystem theory*-jának szellemében is írta, melynek értelmében a fordítások adott esetben radikális újító szereppel is bírhatnak az irodalom rendszerén belül. Akár csak Even-Zohar, olybá tűnik, Józán is a fordítás funkcionális szerepére hívja fel a figyelmet, célnyelv- és célkultúra-orientált műfordítás-szemléletet fogalmaz meg, s a fő szempont immár korántsem a forrásnyelvi szöveghez való formai vagy tartalmi hűség, hanem a célnyelven való érvényes megszólalás képessége, a célnyelvi befogadók reakciója, adott célnyelven létrejövő szövegek széles körben történő elfogadása és / vagy elutasítása.

Józán Ildikó könyvének – melyben külön fejezetet szentel Rába György *A szép hűtlenek* című könyvének, mint a ma-

gyar fordításelmélet egy jelentékeny állomásának (181–191. oldal) – olvasatában Rába hallgatólágosan előfeltételezi a fordított szöveg másodlagosságát. Bár Rába könyve saját korában korszerűnek számított, hivatkozott többek között Jakobsonra és Saussure-re, a mű mára nagyrészt elavult. Önkényességet olvas rá a fordítókra, s ezt Józán Ildikó megítélése szerint némileg számonkérő hangnemben teszi, azaz megközelítése mégsem annyira célnyelv- és célkultúra-orientált. Józán Ildikó ugyanakkor megjegyzi, Rábát mentendő, hogy szemlélete egészen 1990-ig meghatározó volt a magyar irodalomtudományban. Babits stílus tanulmány-fogalma, mely szerint a fordító az idegen költő jellemző vonásainak visszaadására törekszik, Józán Ildikó olvasatában sokkal pozitívabb megítélés alá esik, mint Kosztolányi Dezső fordítói önkényessége.

Bár Rába György fordításokra tett megállapításai sok szempontból helytállónak bizonyulnak, odáig nem jut el, hogy a fordításmű a saját értékéből kifolyólag mint ön maga jogán olvasható és értelmezhető irodalmi alkotás lenne, s ezzel együtt sajátos szerepet töltené be a célnyelv irodalmában. Józán Ildikó megítélése szerint *A szép hűtlene*kéből mintha hiányozna a történeti nézőpontú vizsgálat is, mely napjaink irodalomtudományi gondolkodásában elengedhetetlen szempont. A mű kissé elavult, esszéisztikus munkának hat, melyre ma is érdemes hivatkozni, ugyanakkor tudásanyagát meghaladottnak tekinthetjük. Túlságosan elfogultan hagyatkozik rá saját kora irodalmi diskurzusának ideológiájára, Kosztolányi Rába szemszögéből műfordítóként alatta marad Babitsnak, Józán megállapítása szerint mindez ugyanakkor nem feltétlenül igaz.

Összességében elmondhatjuk, hogy Józán Ildikó számos szempontból egyetért Rába György műfordítás-elméletével, sőt, adott esetben még merít is belőle, hiszen mint az már említésre került, bizonyos szempontból Rába is egyfajta célnyelv- és célkultúra-orientált fordításszemlélet mellett foglalt állást a *Nyugat* nagy műfordítóinak munkásságát illetően. Tette bár mindezt ingadozva, mondhatjuk, kissé határozatlanul, hallgatólágosan mégiscsak a forrásnyelvi szöveg primátusát hangsúlyozva. A mű-

ködőképes magyar versszövegek előállítására való törekvés és a „szép hűtlenség” koncepciója kapcsán azonban a hűség-hűtlenség dichotómiájától képtelen volt elszakadni, s nem dolgozott ki olyan összetett fordításelméletet, mely ennél valamivel árnyaltabban lett volna képes megvilágítani az irodalmi szöveg fordításának természetét, funkcióját, lényegét. Józán Ildikó tehát nem tagadja meg teljes mértékben Rába György fordításkritikai örökségét, kissé idejétmúlt fordításelméleti dichotómiáján azonban továbblép, komplexebb, más kérdezőhorizontok felől is értelmezhető jelenséggé közelítve meg a műfordítást mint az irodalom egy speciális megnyilvánulási formáját.

A Mű, fordítás, történet talán tekinthető Rába György *A szép hűtlene*kjének egyfajta, immár a 2000-es évek irodalomelméleti ismeretanyagához igazodó, alapvetően posztstrukturalista szemléletű továbbgondolásának, kiegészítésének, a régebbi mű kissé még kezdetleges állításai újra-értelmezésének. Részben ugyanazokat a kérdéseket felvetve több mint negyven év távlatából pontosabb, kifinomultabb válaszokat kapunk. A két könyv megítélésem szerint nem kizárja vagy kioltja, sokkal inkább kiegészíti egymást, amennyiben figyelembe vesszük a történetiségnek az irodalomból, ezáltal pedig a fordítás elméletéből és gyakorlatából szükségszerűen kiiktathatatlant, mindegyik jelenlévő aspektusát. Rába György 1969-ben, *akkor és ott* adekvát válaszokkal és fogalmakkal tudott szolgálni kora tudományos közegének arról, voltaképpen miben is áll megítélése szerint a műfordítás lényege. Magyar irodalomtörténeti kontextusban Babitsot, Kosztolányit és Tóth Árpádot, valamint az ő költői-műfordítói ars poeticájukat tekintette mérvadónak, irodalomtörténeti fordulópontnak. A szubjektívizmust természetesen nem kerülhette el. Józán Ildikó a 2000-es évek irodalomtudományos közegében kereste a választ részben ugyanazokra a kérdésekre, s részint hasonló, részint pedig teljesen más, a szó mai értelmében véve tudományosabb, adekvátabb és árnyaltabb válaszokat adott rájuk, paradigmatikusan elődje örökségét nem egészen megtagadva, ám mindenképp továbbgondolva, elmélyítve és új kontextusba helyezve azt.

- Itamar EVEN-ZOHAR, *Polysystem Studies*, Durham, Duke University Press, 1990.
- Itamar EVEN-ZOHAR, *A fordítás helye az irodalmi (több)rendszer elméletében* = JÓZAN Ildikó et al. szerk., *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, Budapest, Balassi Kiadó, 2007, 209–218.
- Itamar EVEN-ZOHAR, *Fordítás és átvitel/átvétel* = JÓZAN Ildikó et al. szerk., *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, Balassi Kiadó, Budapest, 2007, 232–239.
- JÓZAN Ildikó, *Mű, fordítás, történet. Elmélkedések*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009.
- RÁBA György, *A szép hűtlenek. Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1969.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Megértés, fordítás, kánon*, Budapest–Pozsony, Kalligram, 2008.

Fordítás és / vagy költészet?

Esszékiismeret a versfordítás gyakorlatáról,
jelentőségéről és esztétikai értékéről,
egy józan, középutas álláspont kialakítása céljából

Mivel a versfordítás gyakorlata nem homogén, ami azt illeti, nyelv-, kor-, kultúrkör-, és persze mindenekelőtt fordítás-specifikus, a nézetek lényegét és lehetőségeinek határait illetően igen csak megoszlanak. Itt és most megpróbáljuk röviden összevetni a „konzervatív” és „liberális” versfordítási gyakorlatot, már amennyiben lehetséges ilyen szélsőséges tipológiát alkalmazni a határokat illetően, hiszen, mint azt már korábban hangsúlyoztuk, ezek a határok gyakran egybemosódnak.

Általánosságban eléggé nehéz konzervatív és liberális fordítói gyakorlatról beszélni, legfeljebb néhány jellemző sorolható fel, aminek egy része adott vers adott fordítására vagy igaz, vagy nem. A „konzervatív” versfordítás lényege nyilvánvalóan, hogy a fordító mind a formát, mind a tartalmat igyekszik a lehető leg-hívebben követni, és nem sokat enged ezen elhatározásából. Ez olykor jó, olykor nem, hiszen a forma és a tartalom között az egyensúlyt nagyon nehéz megtalálni, és a gyakorlatban rengetegszer előfordul, hogy az egyik a másik rovására megy. Igazából talán felesleges dolog a versfordítás adott irányzatát eredendően konzervatívnak nevezni, hiszen egyéni esetekre lebontva előfordulhat, hogy mind „konzervatív”, mint „liberális” jegyek megfigyelhetők egy adott fordításban, például, mint ahogy Szabó Lőrinc Verlaine-fordításában láthattuk, a majdhogynem teljes tartalmi hűség az eredeti forma megbontásával jár együtt.

A fordítói „liberalizmus” ezzel szemben annyit jelenthet, hogy a fordító szabadon bánik a formával és a tartalommal is, több engedményt tesz saját maga felé, jobban elszakad az eredeti verstől és ugyan az szolgál hozzá alapul, de akár egy teljesen önálló, az eredetitől minden szempontból független új mű jön létre. A liberális műfordítás terjedhet a tartalom és a forma valamilyen egészen minimális fokú megváltoztatásá-

tól egészen az átköltésig vagy az adaptációig. Mint említettük, lehetséges részben liberális, részben konzervatív versfordítást létrehozni azáltal, ha a fordító az egyik aspektusból szinte semmit nem enged, egy másikat illetően azonban nagyon is engedékenynek bizonyul.

Versfordítói konzervativizmus és liberalizmus ütközhet abban az esetben is, hogy tulajdonképp minek is tekinti magát a versfordító? Szerzőnek, vagy az idegen nyelvű szerző mintegy szolgájának, aki ihlettől és a saját egyéniségének a fordításba való *belevitelétől* mentesen igyekszik a verset egyik nyelvről a másikra átültetni? Egyéni vagy éppenséggel jellegtelen, esetleg a fordító saját egyéniségétől nagyon is eltérő műfordítást kell létrehozni?

A fenti kérdésekre csak úgy, mint a versfordítás egyéb kérdéseire igencsak nehéz maradéktalan és mindenkit kielégítő választ találni. Tartható álláspont lehet talán az, hogy a versfordító saját egyéniségét semmiképpen sem tudja teljesen száműzni a fordításból, hiszen mindenképp ő maga, aki a fordítást létrehozza a célnyelven, ehhez pedig valamilyen egyéni nyelvhasználattal kell rendelkeznie. Alkotnia kell egy verset, amelyet a saját hangnemétől teljesen függetlenül nagy valószínűséggel nem tud elvégezni. Valamilyen fokú liberalizmusra tehát mindenképp szükség van, ha az ember le kíván fordítani adott verset egyik nyelvről a másikra. Hogy ezt szolgai módon, ihletmentesen kell-e tennie, avagy éppen arra kell törekednie, hogy valamilyen módon ugyanazt alkossa újra, amit a szerző írt, ugyanakkor mégis valami újat, attól függetlent kell, hogy teremtsen, arról megint csak meglehetősen megoszlanak a vélemények.

Az alábbiakban, hogy ne csupán általánosságban és elméletben tárgyaljuk a „konzervatív” és „liberális” versfordítói gyakorlatot, mindkettőre igyekszünk felhozni legalább egy-egy példát. Úgymond konzervatív versfordításra a magyar fordítástörténetből jó példa lehet Guilloime Appolinaire *Ladieu* – *A búcsú* című rövid, de annál nehezebben fordítható versének Vas István általi átültetése, melyet, ha és amennyiben lehet hinni az

irodalomtörténeti anekdotának, noha nyilván nem egyhuzamban, de a fordító öt éven keresztül fordított.

Appolinaire eredeti versének francia szövege:

Ladieu

*J'ai cueilli ce brin de bruyère
Souvien-toi que l'automne est morte
Nous ne nous verrons plus sur terre
Odeur du temps Brin de bruyère
mais souviens-toi que je t'attends*

Szószerinti prózafordítás:

A búcsú

*Leszakítottam ezt a szál hangát,
jusson eszedbe, hogy meghalt az ősz.
Már nem látjuk egymást többé a földön,
–idő illata, hangaszál –
de emlékezz rá, hogy várok rád.*

Vas István műfordítása:

A búcsú

*„Letéptem ezt a hangaszálát,
már tudhatod, az ősz halott.
E földi létben sose látlak,
– ó, idő szaga, hangaszálak –
de várlak téged, tudhatod.*

Ha szemügyre vesszük mind az eredetit, mind pedig a prózafordítást és Vas műfordítását, láthatjuk, hogy gyakorlatilag mind formai, mint tartalmi szempontból sikeres a műfordítás. Infor-

mációvesztésre sem nagyon került sor, a fordítás gyakorlatilag egyszerre szószerinti és műfordítás. Talán annyiban kritizálható a fordítás, hogy az eredeti negyedik sora szó szerint fordítva *idő illata, hangaszál*, ó indulatszó nélkül is egyetlen hangaszál, nem pedig *hangaszálak*, mint Vas István átültetésében, de ennek kritizálása talán már egy meglehetősen konzervatív nézeteket valló műfordító szemében is szórszálhasogatásnak tűnhet. Vasnál bravúros módon a szótagszám és a rímképlet is majdhogynem teljes mértékben egyezik az eredetivel, emellett talán valamenynyire a rímek hangszimbolikáját is képes volt megőrizni, a francia *est mort – t’attend* rímpár kemény /o/ hangja a magyar „ősz halott” – „tudhatod” rímpárban is megmarad. Emellett nagy valószínűséggel kevés olyan fordító akadna, aki megkérdőjelezné a fenti műfordítás természetes hatását, azaz azt, hogy az eredeti ismerete nélkül és azt figyelmen kívül hagyva akár teljesen önálló versként is megállna magyar nyelven. Összességében elmondható, hogy Vas István versfordítása iskolapéldája annak, hogyan lehet szöveghűen, formahűen és természetesen fordítani egyszerre, hogyan lehet mindhárom kritériumnak talán a lehető legkimerítőbben eleget tenni, Kosztolányi közismert frázisával élve *gúzsba kötve táncolni*.

A fenti példával ellentétben azonban a versfordítói gyakorlatban sajnos nem mindig valósítható meg minden maradéktalanul, és adott vers formai vagy tartalmi nehézségétől függően a fordító esetleg olyan kompromisszumokra kényszerül, amiket eredetileg nem tervezett. Esetenként kénytelen „liberálissá” válni, azaz engedni az elveiből akkor is, ha nem feltétlenül célja. Az úgymond liberális versfordításra jó példaként hozható fel Robert Frost egyik szintén rövid versének, a *Dust of Snow*-nak (szó szerinti fordításban *porhó*) Faludy György általi magyarra interpretálása.

Robert Frost versének eredeti angol szövege:

Dust of Snow

*The way a crow
Shook down on me
The dust of snow
From a hemlock tree*

*Has given my heart
A change of mood
And saved some part
Of a day I had rued.*

Szószerinti prózafordítás:

Porhó

*Ahogy egy varjú
lerázta rám
a hóport
egy bürokfáról,*

*szívemnek
hangulatváltozást adott
és megmentett egy részt
egy naptól, amelyet (addigra már) elrontottam.*

Faludy György műfordítása:

Havas zuhany

*Mikor az öreg kánya,
ahogy a fa alatt
álltam, nyakamba rázta
egy ágról a havat:*

*tréfája annyi kedvet
és örömet adott,
hogy azonnal megmentett
egy elrontott napot.*

Világosan látszik, hogy Faludy igencsak liberálisan bánt a fordítói irányelvekkel minden szempontból, ami a fenti verset illeti. Már a cím fordítása során is elég lazán kezelte a verset, a *porhóból nála havas zuhany* a formát csak részben tartotta meg, az angol vers és a magyar fordításnak csupán rímképlete egyezik, a sorok szótagszáma (angol: 4-4-4-5 5-4-4-6, magyar: 7-6-7-6 7-6-7-6) azonban egyáltalán nem. Faludy az angol *crow* (egyfajta varjú) szót magyarra a *kánya* szóval fordította, mely egy másik, a varjútól teljesen eltérő madárfaj, ráadásul odatette elé az *öreg* jelzőt, mely az angol eredetiben nem szerepel. A varjú és a kánya magyar anyanyelvű befogadó számára nyilvánvalóan más-más asszociációkat kelt, bár a madár faji meghatározása a tartalom szempontjából mégsem olyan releváns tényező. Az angolban továbbá nem szerepel, hogy a lírai beszélő én a fa alatt állt volna, csupán annyi, hogy *dust of snow* (*porhó*) a nyakába lett rázva. Robert Frost megnevezi a fa fajtáját, Faludy ezt kihagyta saját fordításából. Frostnál nem esik szó a madár tréfájáról és arról sem, hogy az *kedvet és örömet adott* volna, csupán annyi, hogy cselekedete a lírai én szívében hangulatváltozást idézett elő, mely által részben megmentett egy már elrontott napot, azonban Faludynál *azonnal megmentett egy elrontott napot*. Frost verse összességében szárazabb, lényegre törőbb, pusztán a tényközlésre hagyatkozik, Faludy azonban belevisz egyfajta könnyedséget, játékoságot, ami az eredetiben nincs meg. Részben megváltoztat, részben elvesz, részben pedig hozzátesz tartalmi elemeket az eredeti vershez, és bár műfordítása értékéből ez nem feltétlenül von le bármit is, keresve sem lehetne találni a fentinél „liberálisabb” módját a versfordítás gyakorlatának. Egyáltalán nem arra szorítkozott, hogy a formát és a tartalmat a lehető leghűbben adja vissza, hanem úgy tűnik, valami azon túlit, a versnek valamiféle megfoghatatlan atmoszféráját próbálja

meg tolmácsolni, nem is sikertelenül. Felmerül azonban a kérdés, tulajdonképpen ki is írta a fenti verset, Robert Frost, avagy inkább Faludy György, Robert Frost verse nyomán? Műfordítás vagy átköltés a fenti vers? Ha a konzervatív műfordítói szemléletből indulunk ki, akkor kétséget kizáróan állíthatjuk, hogy átköltésről van szó, mely jóval kevesebb elemet őriz meg az eredetiből, mintsem fordításként lehessen kezelni. Irodalmi értéke más lapra tartozik, fordítás mivoltától azonban ilyen irányelveket követve kénytelenek lennénk megfosztani. Ha azonban a liberális műfordítói szemléletből indulunk ki és azt feltételezzük, hogy a műfordítónak nem feltétlenül a formai-tartalmi hűség megtartása a kötelessége, hanem feladata inkább azt a láthatatlan atmoszférát egy saját versben visszaadni, ami forma és tartalom mögött rejlik, akkor talán Faludy művét is bátran aposztrofálhatjuk műfordításnak.

Mivel a versfordítás nem egzakt irányelvek alapján meghatározható gyakorlat, hanem a hagyományos fordítástól eltérően sokkal inkább művészet, mint mesterség, mind konzervatív, mind liberális elveket valló művelői mellett és ellen felsorolhatóak érvek. A vitát rendezni semmiképpen sem egyszerű dolog, sőt, talán nem is lehetséges, és mindkét irányzatnak lehet és van létjogosultsága.

A versfordítást kétségtelenül sok ellentmondás övezi minden nyelvet illetően, hiszen vannak olyan fogalmak, melyek egyik nyelvről a másikra körülírás nélkül nem fordíthatóak le egy vers keretein belül. Ez nem feltétlenül a gyakorlat konzervatív vagy liberális mivoltához tartozik, azonban mindenképpen megemlítendő és a fordítói gyakorlat milyenségével szorosan összefügg. A magyarban sokat emlegetett példa a *betyár* szó, mely angolra például nem fordítható le egyetlen szóval, ennek pedig kevésbé nyelvi, mintsem inkább kulturális háttere van. Hiszen a betyár jelentése leginkább a XIX. század Magyarországon útonállásból élő szegénylegény, melynek alakjához a korban sajátos képzettársítások és hiedelmek kapcsolódtak. Az *outlaw*, *rascal*, *bandit* vagy *footpad* szavakkal való angolra fordítás által ugyan az angol befogadó képet kaphat róla, hogy egy bizonyos

fajta útonállóról van szó, de a *betyár* alakjához társuló, tipikusan magyar asszociációk számára ismeretlenek maradnak. Ilyen esetben legfeljebb annyit tehet a fordító, hogy dőlt betűkkel meghagyja az eredeti formát a fordított szövegben, és lábjegyzetben közli, hogy az adott, tipikusan a forrásnyelv kultúrkörébe tartozó, más nyelveken jelentős tartalmi veszteség nélkül visszadhatatlan fogalom tulajdonképp mit is takar. Erre másik gyakran idézett például szolgálnak Petőfi híres sorai: „*Valaki megölte magát, / az hozta ezt a rossz időt...*”. Hiába fordítják le akkurátusan bármilyen nyelvre, ha nincs ott a fordítás mellett lábjegyzetben megemlítve, a célnyelvi befogadó legfeljebb csak sejtheti, hogy igen, létezik egy olyan magyar népi babona, mely úgy tartja: ha hirtelen rosszra fordul az időjárás, akkor valaki a környéken valószínűleg öngyilkosságot követett el. Ez pedig nem mond ellent annak az állításnak, hogy tulajdonképp minden fordítható minden nyelvről minden nyelvre, csak éppen versek esetén ez az igencsak kötött terjedelmi kritériumok miatt az esetek többségében nem kivitelezhető tartalmi veszteség vagy az eredeti forma részleges vagy teljes megbontása nélkül. És ez az a pont, ahol mind a konzervatív, mind pedig a liberális műfordítók egyet kell, hogy értsenek egymással legalább részlegesen.

Miután nagyjából képet kaptunk róla, milyen szélsőségek között lehet mozogni a versfordítás gyakorlata során, a kérdés még mindig nyitva marad: művészi tevékenység-e a versfordítás, vagy nem több mint műhelymunka, mesterség, mely tulajdonképpen megtanulható? Ezt a kérdést illetően is számtalan érv és ellenérv sorolható fel, valamelyik oldalon pedig mindenki, aki bármilyen formában kapcsolatba kerül a versfordítással, kénytelen állást foglalni. Mi is ezt kell, hogy tegyük, ezért jelen dolgozat a versfordítást leplezetlenül művészeti tevékenységként fogja kezelni. A továbbiakban éppen ezért arra kívánunk kitérni, tulajdonképp milyen érvek is sorolhatóak fel amellest, hogy a versfordítás nem pusztán mechanikus fordítói munka, csupán a szokványosnál nehezebb, hanem igenis művészeti tevékenység, melynek egy része, akárcsak más művészeti tevékenységek esetében, ugyan megtanulható, egy bizonyos meglévő művészi te-

hetség híján azonban az emberből talán sosem válik jó versfordító. A versfordítás tehát számos érv alapján tekinthető sokkal inkább művészi tevékenységnek, mintsem a hagyományos fordítói gyakorlathoz teljes mértékben hasonló, részint sematikus, és pusztán nyelvismereten múló munkafázisok összességének.

A kérdés a mellette szóló érvek ellenére azonban újra és újra felmerül a versfordítás története során, hogy tulajdonképpen artefaktumot, művészi alkotást létrehozó művészi munka, vagy csupán nem több mint a fordítói munka egy igencsak nehéz válfaja, mely ugyan magas szintű képzettséget és rengeteg gyakorlatot igénylő tevékenység, de azért valahol a művészet alatt helyezkedik el a hierarchiában? Másik gyakran ismételt kérdés, hogy tulajdonképpen több-e, avagy kevesebb a versfordítás, mint a versírás, és ha igen, milyen szempontból?

Nos, először is, mivel a versfordítás hangsúlyozottan csak egy bizonyos szinten tanulható meg és „jó” vagy „rossz” mi-voltának megítélése teljesen szubjektív elbírálás alá esik, talán mindenképpen megérdemli, hogy művészeti tevékenységnek nevezzük. Hiszen a legtöbb versfordító általában maga is költő, azaz olyan művész, aki képtelen elszakadni a saját költői hangjától, ezért akarva-akaratlanul kénytelen azt belevinni a fordításába. Mechanikusságról az esetek többségében nem nagyon lehet beszélni, hiszen minden idegen nyelvű költő és minden idegen nyelvű vers teljesen más tartalmat és hangulatot hordoz, minden egyes vers egy újabb kihívás a fordító számára. Ugyan a versfordító mozgástere bizonyos szempontból mindenképpen szűkebb, mintha mindenfajta útmutatás híján kellene saját verset írnia, azonban akkor sem támaszkodhat pusztán a forrásnyelv ismeretére és a szótárra. Valami olyan többlettel kell rendelkeznie, ami nem megragadható, nem igazán definiálható. Nem igazán lehet egyértelműen megragadni, hogyan is dolgozik és kell hogy dolgozzon a versfordító, hiszen a nyelvtudomány és az irodalomtudomány legfeljebb csak bizonyos aspektusait képes egyértelműen megragadni és leírni. Példának okáért a szerkesztői munka, amely hagyományos értelemben vett fordítást illetően garancia lehet a fordítás jó minőségét illetően, versfordítás ese-

tében semmire sem garancia, hacsak nem a tartalmi hűségre. A művészséget, már amennyiben lehet művészségről bármi-féle egyértelmű keretek között beszélni, a szerkesztői munka semmiképpen sem garantálhatja, hiszen a szerkesztő maga nem művészi tevékenységet végez, pusztán bizonyos egzakt és egyértelműen leírható tartalmi szempontok alapján képes véleményt alkotni adott vers adott fordításáról?

De képes-e egy szerkesztő ellenőrizni, hogy forma és tartalom tökéletes, vagy legalábbis majdnem tökéletes harmóniában áll egymással adott vers adott fordításában? Talán csak akkor, ha az adott művet nem szerkesztői, azaz „szakmai” szempontból igyekszik vizsgálni, hanem befogadóként. Hiszen a művészet meghatározásának kezdetektől fogva nincsenek egyértelmű kritériumai, az irodalmi, így a versfordításokat illető kánon összeállítása is teljes mértékben önkényes, adott korban adott művet bizonyos szempontok alapján jónak ítélő egyének szubjektív ítéletalkotásának terméke. És bizony az sem ritkaság, hogy amit az irodalmi kánon elfogad, azt az olvasóközönség nem méltatja különösebb figyelemre, s ugyanennek a fordítottja is igaz lehet.

Emellett felvetődik az a kérdés is, hogy a műfordító tulajdonképpen kinek és miért is dolgozik? Mi lehet egy vers A forrásnyelvről B célnyelvre történő lefordításának célja? Vajon a fordító saját költői képességeit akarja próbára tenni, amikor egy idegen költő versének saját nyelvére való átültetésével próbálkozik meg? A versfordítói szakma elismerését kívánja kivívni teljesítményével, esetleg pusztán semmi egyéb nem érdekli, mint hogy az olvasó-befogadó közönség számára alkosson élvezhető és esztétikai élményt nyújtó művet?

Nyilvánvaló, hogy a célok is minden műfordító esetében változóak, illetve nagyon gyakran ötvöződnek. Az ember természeténél fogva örül az elismerésnek, ugyanakkor a művészt szinte minden esetben vonzzák a művészi kihívások, de adott művészeti tevékenység gyakorlójának sok esetben az is tudatos célja, hogy a befogadót gyönyörködtesse a művészi alkotás által.

Még távolabb eljutva akár azt is állíthatjuk, hogy a versfordítás tulajdonképp semmivel sem alacsonyabb rendű művésze-

ti tevékenység, mint a szépírás vagy a zenélés. Sokat emlegetett analógia a fordító és a zenész párhuzamba állítása. Ilyen alapon a zene is tekinthető egyfajta fordításnak, hiszen a zeneszerző egy emberi fül számára hallhatatlan formában, a kottában teremti meg, a zenész pedig a hangszer által azt a befogadó számára hallható és élvezhető formában interpretálja. Mégsem szokták vitatni, hogy a zenélés önmagában anélkül, hogy a zenész maga zeneszerzői tevékenységet is végezzen, megérdemli a művészet címet. Ha az idegennyelvű vers szerzőjének művét a versfordító a célnyelven érthetővé teszi, mintegy „áthangszereli”, akkor ez alapján a versfordítás maradéktalanul nevezhető az irodalom bármely más formájával teljesen egyenrangú, a művészet címet kiérdemlő tevékenységnek, még csak nem is annak valamiféle alacsonyabb formájának. Mivel a magyar irodalomtörténeti hagyomány arról tanúskodik, hogy a jelentős(nek tartott) versfordítók általában, az esetek igen nagy számában fordítói munkásságuk mellett kiemelkedő költői életművel is rendelkeznek, fordítói életművüket sokszor költői életművük részének szokták tekinteni. Ugyan akadnak kiváló versfordítók, akik kevés verset írtak és fordítói életművükhöz képest költői tevékenységük elenyésző és jelentéktelen, inkább fordítva szokott lenni: a világ-irodalom nagynak tartott költői legtöbbször jelentős műfordítói munkássággal büszkélkedhetnek, de fordításaik száma jóval kevesebb, mint saját verseiké.

Vannak persze különleges esetek, mint például Jorge Luis Borges. Az argentin irodalmár nyelvtelenségét már életében legendák övezték, a költők biztonságával bánt anyanyelvével, a spanyollal, emellett pedig a spanyolhoz igen közel álló portugállal, a franciával, a némettel és az angollal is. Mára könyvtárakat lehet megtölteni a munkássága kritikai recepcióját alkotó írásokkal, hiszen a fent említett nyelvek mindegyikén írt is kiemelkedő verseket, illetve át is ültetett költeményeket egyikről a másikra. Spanyolra fordította például a *Beowulf*-ot, és ez csak egyetlen példa terjedelmes műfordítói munkássága jelentősebb darabjai közül. Borges esetében nemigen választható szét élesen a költői és versfordítói munka, ezért egy több nyelven alkotó és a

nyelvek között egy macska ügyességével ugráló szerző munkássága is evidens bizonyítékkal szolgálhat rá, hogy valójában mennyire közel is áll egymáshoz versírás és versfordítás.

Két hasonló, ugyanakkor valamilyen szempontból két teljesen másféle művészi tevékenységről van szó versírás és versfordítás esetében. Tagadhatatlan azonban, hogy a versfordítás maga is költői képességeket követel gyakorlójától, ezért nem más, nem tekinthetjük másnak, mint művészeti tevékenységnek a szó legszorosabb értelmében véve.

S miután érveket sorakoztattunk fel amellet, hogy a versfordítás igenis művészi tevékenység az irodalmon belül, mégpedig talán semmivel sem alacsonyabb rendű, mint maga a versírás vagy a szépprózáírás, érdemes pár megjegyzést ejteni arról is, hogy tulajdonképpen miben is áll jelentősége, mint a szépirodalom, ezáltal pedig a művészet egy formájának.

Mivel a versfordítás alapvetően a célnyelvi befogadót egy olyan szerző olyan művével igyekszik megismertetni, mely nyelvismeret híján a befogadók többsége számára elérhetetlennek bizonyulna, elsődleges szerepe lehet a költészet nyelvek közötti közvetítése. Hiszen az idegen nyelven tudók többsége általában egy vagy két nyelvet ismer azon a szinten, hogy szépirodalmat, pláne verset olvasson, és még a legkivételesebb nyelvtelhetséggel rendelkező személyek is általában maximum négy-öt nyelvet bírnak a líra élvezetének szintjén. A teljes világlírának pedig versfordítás nélkül még azok is legfeljebb egy elenyészően kis százalékát ismerhetik meg, akik számos idegen nyelvnek vannak mesterei szinten a birtokában.

Nem túlzás tehát talán azt mondani, hogy versfordítás nélkül a világlíra, mint olyan nem létezik, nem is létezhet, csupán nemzeti nyelvű lírák, ez az állítás pedig kiterjeszthető az irodalom minden formájára egyaránt. A versfordításnak eszerint nem kevesebb, mint világlíra-konstituáló szerepe van, hiszen nélküle más nemzetek költészetének megismerése bármilyen formában lehetetlen. Ugyanakkor a versfordítás valamilyen szempontból a célnyelv nemzeti nyelvű lírairodalmának is részévé válik, ezért nemcsak mintegy létrehozza a világlírákat, ha-

nem az egyes nemzeti líráknak is jelentős részét képezi. A világlíra pedig nem pusztán egyes nemzetek lírairodalmából áll össze, hanem talán kezelhető a nemzeti lírairodalmak összegénél valamiképpen több, azok felett álló létezőként.

Ahogy a Harenberg Világirodalmi Lexikon régi, ám maig aktualitással bíró szócikkében olvashatjuk a műfordítás definícióját:

„A műfordítás szövegek közvetítésének egy fajtája, egy másik nyelvre való átültetés segítségével. – A különböző nyelvű népek közötti verbális és kulturális kapcsolat legrégebbi és legfontosabb közegeként a fordítás lehetővé teszi mind a nemzetek közötti kapcsolatot, mind a világirodalom létrejöttét Goethe szellemében, aki szerint a költészet az egész emberiség közös tulajdona.”

Ha pedig egyetértünk a fenti idézettel és Goethe, a sokak által a világirodalom egyik legnagyobb költőjének tartott irodalmárának véleményével, akkor alátámasztást nyer az az állítás, hogy a versfordító elsődleges feladata nem kevesebb, mint valamit hozzatni ahhoz, amit *világlírának* nevezünk, sőt, világlíra, mint olyan, versfordítói munka nélkül nem is nagyon létezhet.

Minden korban és minden irodalmi közegben volt, van és lesz igény külföldi nyelvű irodalom, azon belül pedig külföldi nyelvű líra adott nemzet célnyelvére való átültetésére. A versfordító tehát nem kevesebbet végez, mint nemzeti nyelvű irodalmak, ezáltal pedig kultúrák közötti közvetítő munkát. Ebből következően pedig nem volna túlzás azt állítani sem, hogy a versfordítót több elismerés illezné meg, mint amennyit általában kap. A dicsőség általában elsősorban a szerzőé, és legfeljebb csak másodsorban a versfordítójáé, pedig a fordító sokkal többet tesz, mint adott szöveget A nyelvről B nyelvre lefordít. Amennyiben pedig a versfordítás költői és alkotói munka, akkor következtésként talán azt is levonhatjuk, hogy jelentőségének is több figyelmet kellene tulajdonítani minden szempontból, mint amekkorai figyelmet általánosságban szentelnek neki példának okáért a kortárs magyar irodalomkritikai diskurzusban...

HEGEDŰS Géza, *A költői mesterség*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1989.

JÓZAN Ildikó, *Mű, fordítás, történet. Elmélkedések*, Budapest, Balassi Kiadó, 2009.

PÉTER Mihály, *Nyelv, stílus, költői beszéd. Válogatott tanulmányok*, Budapest, Tinta Kiadó, 2005.

RÁBA György, *A szép hűtlenek. Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1969.

George STEINER, *Bábel után. Nyelv és fordítás I.*, ford. Bart István, Budapest, Corvina Kiadó, 2005.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Megértés, fordítás, kánon*, Budapest-Pozsony, Kalligram, 2008.

SZIGETI Csaba, *A külső fordításról*, Jelenkor, 1998/7–8, 751–762.

A mindent megalapozó Jegyzetfüzet-versek

Kapcsolódó tanulmány Dylan Thomas ifjúkori költeményeinek Erdődi Gábor általi magyar fordításához

Erdődi Gábor műfordítói vállalkozása* egyedülálló teljesítmény mind a magyarországi Dylan Thomas-recepció, mind pedig az összmagyar műfordítás-irodalom történetében. A fordító hiánypótló munkát publikált a közelmúltban: egy az egyben lefordította a walesi költő azon 237 fiatalkori, 14 és 20 éves kora között írott versét, melynek jó része eddig a magyar közönség számára ismeretlen volt, s melyekből a fiatalon elhunyt költő egész későbbi költészete táplálkozott.

Mint többek között angol szakot végzett irodalmárnak, jelen sorok szerzőjének mintegy hivatalból meg kell jegyeznie: szomorú ténye, s igencsak nagy hiányossága a magyarországi Dylan Thomas-recepciónak, hogy e versek többségéről korábban egyszerűen nem vett tudomást. Pedig ezek azok a költemények – s erre ma már cáfolhatatlan filológiai bizonyítékai vannak az anglistikának –, melyekből a világhírű walesi költő szinte összes később publikált, letisztultabb, érettebb verseit (tovább)írta. Tehát egy egész nagy költészet forrásvidéke az, amit most végre, a 2010-es évek elején könyv formában a kezébe vehet a magyar olvasó is.

Csupán véletlenszerűen emelnék ki egy-két, a magyar nyelvterületen kevésbé vagy egyáltalán nem ismert ifjúkori verset, melyek elméletileg még zseniek – gyakorlatilag a költő életkorát s későbbi pályáját is figyelembe véve meglepően érett, látomásos, kozmikus-erotikus költemények, mint például a *The rod can lift its twining head...* kezdetű szöveg 1930 augusztusából:

* Hivatkozott kiadás: Dylan THOMAS, *Jegyzetfüzet-versek*, ford. ERDŐDI Gábor, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2013.

Lendül a pálca két feje...

*Lendül a pálca két feje
kígyóként marja meg karom
Halálra sújtván ereje
már túl is vagyok bajokon.
Hisz halál barátunk lehet,
mi pálcánk is tán bűverő
Mint a megváltó feszület
és az örök-idő.
Inkább a féreg osztozik
a bőrömnön és húsomon,
mint vérzõn veszejtem el itt
a bűnös hajlamom.*

E fiatalkori (gyakorlatilag kamasz fejjel írott) szövegekben már a kezdet kezdetén jelen van gyakorlatilag minden téma – születés, halál, szerelem, erotika, lázadás, igazságkeresés, megváltás, bűn és bűnhődés, s mindezzel együtt a végső nagy, ontológiai kérdések –, mely Dylan Thomas későbbi, valamivel letisztultabb – mondjuk így, az ekkor még féktelenül áradó szavakat és képeket valamiféle meder korlátai közé szorító – lírájában tetten érhető. Persze a terjedelmesebb – miként a fordító megjegyzi utószavában, átlagban hatvan soros –, számos esetben Yeats és / vagy T. S. Eliot poétikai megoldásait idéző hosszúverseken kívül már az ifjú Dylan Thomas is képes volt egészen rövid, minimalista – rá vallóan persze a formai bravúrokat, a metrikai könnyedséget itt sem nélkülöző –, szentenciózus költeményekben megnyilatkozni, miként arról a kötet több darabja, példának okáért az *Introductory Poem* címet viselő, 1931 októberében született, egyszerre ironikus és ars poétikus szöveg is tanúskodik:

Bevezető vers

*Hogy igazolódjék a tan az ominózus
Kerüljön tepsibe a filozófus*

*S az eszes az eszelőstől
Meneküljön autó-kerekektől
Így szellem a költészet ellen lázong
el se mozdulok a madárháztól.*

A kevésbé ismert ifjúkori versek mellett Erdődi Gábor – átütő erővel – fordította újra többek között Kálnoky László klasszikus magyarítása után Dylan Thomas *And death shall have no dominion* című híres, 1933-as költeményét, melyről mindenképpen úgy gondolom, műfordítás-történeti jelentőségű vállalkozás, fordítói fegyvertény, éppen ezért a viszonylag hosszú szöveg megérdemli, hogy teljes terjedelmében idézzük:

És nem győz rajta halál birodalma

*És nem győz rajta halál birodalma.
Meztelen lélek amott lesz egy
minden szél és holdi lakóval
Nap édes dörgésével elegy
Míg letisztogatva csont, hús, oldal
Könyökén, lábán csillag megjelen
Bár örült, nem vesztí esztét,
Bár vízbefúl, földveti fejét
S noha szerető vész, nem vész a szerelem
És nem győz rajta halál birodalma.*

*És nem győz rajta halál birodalma.
Jöjjön száz zöld dagály a tenger mélyein
soká hever, de meg nem hal, bizony,
és hólepel alatt, föld fehér éjein
kínpadra csavarva nem enged izom
Kerekre húzva meg nem törik
A hit, kezében, kettéhasad
s gonosz kardok bár átdöfik
Törik bár minden, ő nem szakad,
És nem győz rajta halál birodalma.*

*És nem győz rajta halál birodalma.
Nem hallja többé sirály jaját
S partokon tenger-dörgedelem
nem mond a sós légnek semmi új csodát
hol virág lengett, virág kecsesen
többé nem emeli fejét eső csapásain
Nézésétől a szépség peregre szét
de takarva szemét, tán lenne újra szép
Szépséget felvirágoztat a kín.
És nem győz rajta halál birodalma.*

*És nem győz rajta halál birodalma.
Tenger vagy hó alatt, ím végre
mit elveszettek hitt, felfedi az ész.
S kis lelkét fogja a tenyerébe
tudván, hogy már soha nem enyész.
A Napban vár, míg a Nap kihuny és
már tudja is, mit sejtett ő csupán
életről-halálról kibomlik a talány.
Ismeri lelkét. Nincs többé kétkedés.
És nem győz rajta halál birodalma.*

Így fordítódik tehát újra magyarra a költő egyik, hazánkban talán legismertebb verse, az értelmezés új tereit nyitva meg a szöveg számára. Kálnoky László méltán híres fordításával persze összevethető és valamilyen szinten össze is vetendő a szöveg: Kálnoky az eredeti angol szöveg kissé fragmentált, szét-tartó szintaxisát világosabb mondathatárokkal, konkrétabb értelmezésben publikálta, míg olybá tűnik, Erdődi Gábor fordításában a többértelműségek és a helyenként elmosódó szintaktikai határok inkább megmaradnak. Érdemes továbbá azt a pusztán filológiai természetű tényt megemlíteni, hogy míg Kálnoky a vers kötetbe később felvett, négyből három versszakossá redukált változatát magyarította, addig Erdődi viszszyúlt az egészen fiatalkori eredeti változathoz, és – talán az érettebb Dylan Thomas szerzői intencióját egy kissé megke-

rülve – a teljes, négy strófából álló szöveget tárta magyarul az olvasóközönség elé.

Ami Erdődi műfordítói stílusát és annak értékelhetőségét illeti – s talán itt van a legnehezebb dolga a kritikusnak, ha valamennyire objektív értéktételeket akar mondani a fordítások felett –, angol szakos bölcsészként azt kell, hogy mondjam, összességében meglehetősen jól eltalálta azt a regisztert, amelyben visszaadni igyekszik a fiatal Dylan Thomas örvénylő, kép- és szentenciahalmozó, látomásos-kozmikus költészetét. E líra leginkább tudatfolyam-versekre és / vagy drámai monológokra emlékeztet a legtöbb ifjúkori költemény esetében akkor is, ha azokat eredeti nyelven olvassuk. Úgy vélem, a fordító az esetek döntő részében sem alul-, sem pedig túl nem stilizálja a versek magyar változatait, ugyanakkor kellően archaizál is azt a tényt figyelembe véve, hogy Dylan Thomas versei az 1920-as és '30-as években íródtak, következésképpen nem kortárs irodalmi alkotások, s talán nem is kellene őket – magyarul sem – azokként olvasnunk. Erdődi Dylan Thomasának stílusa magyarul leginkább a nyugatos hagyományba illik bele, s random összevetve néhány magyarítást az eredeti angol szövegekkel úgy vélem, a versek egyszerre törekszenek a viszonylagos jelentésbeli pontosságra és az esztétikai szépségre, ezáltal a legnemesebb (modern) magyar versfordítói hagyományokat követik. A jelentésbeli pontosságra való törekvés Dylan Thomas különleges költői nyelve és a walesi-kelta utalások, többértelműségek, valamint a szavak másodlagos, dialektusbeli jelentésrétegei miatt egyáltalán nem könnyű feladat, s még e líra avatott ismerője is ingoványos talajon jár, ha fordításra adja a fejét. Merész módon magyarítja ugyanakkor Erdődi a költő által helyenként alkalmazott neologizmusokat, többek között a *Do you not father me...*, magyarul *Ne atyásíts...* kezdetű versben, ahol a fordító Dylan Thomas látszólag önkényesen *igésített főneveit* (az angolban persze az ilyesmi nem annyira szokatlan) a hűség kedvéért ugyancsak megkísérli igésíteni. A fordító hangsúlyt fektet a versek zeneiségének erősítésére, a szövegek általában jambikus lüktetésére, melynek kedvéért nem ártallja megváltoztatni a hatályban lévő

magyar helyesírási szabályokat a hosszú és rövid magánhangzók terén – erre számtalan példát találhatunk a kötetben, például a *röppül* ige rengeteg helyen hosszú ü-vel, a *tanul* hosszú ú-vel, a *könnyű* melléknév rövid ü-vel szerepel, ezzel is erősítve a versek olykor szándékosan archaizáló stílusát. Kiemelhetjük továbbá azt, hogy Erdődi invenciózus sűrítési technikát alkalmaz Dylan Thomas komplex, az angol eredetiben legtöbbször birtokos szerkezetben megfogalmazott metaforáinak fordítására: jellemzően kötőjeles összetett szavakat használ a magyar szövegekben. Hogy csak néhány példát említsünk, ilyenek a *kísérteti-kemény*, a *vasnövény-vízmosás* vagy a *szemérmes-szívárvány-ölelés* költői összetételek a *Rain cuts the place...* című vers magyar fordításában (103–104. oldal).

A hosszú, monológyszerű versek esetében pedig a fordító poétikai megoldásai mögött mintha ott éreznénk Arany János Shakespeare-fordításainak monológjait is – Dylan Thomas egyébként nem titkoltan használt Shakespeare-utalásokat számos művében, s a Shakespeare-drámák nagymonológjaira oly jellemző asszociatív technika és olykor túltengő képhalmozás az ő lírájában is tetten érhető, akár még a filológiai eszköztárral is bizonyítható módon. Mindezek fényében úgy gondolom, a fordító korántsem nyúl mellé, mikor adaptációjában tudatosan megkísérel rájátszani a magyar Shakespeare-fordítás Arany János által teremtett – azóta persze számos fordító által szükség-szerűen továbbgondolt és átértelmezett – tradíciójára. A műfordító-költő Erdődi Gábor a kozmikus költészet terén továbbá bevallottan ihletőjének tekinti József Attila hasonló grandiózus költői látomásait, ezért talán nem túlzás azt állítani, hogy a Dylan Thomas-fordítások mögött áttételesen József Attila hasonló költeményeinek hatását is ott érezhetjük – fordítói utószavában egyébként (351–355. oldal) Erdődi *bio-kozmikus* és *kozmo-erotikus* lírának nevezi a walesi költő ifjúkori verseit, ezzel ugyancsak közelebb hozva Dylan Thomast magyar kortársához, József Attilához.

Fellelhetők persze a vaskos kötetben apróbb stílustörések is, melyek bizonyos szempontból akár hibaként is felróhatók a for-

dítónak. Egy példa ezekre az egyébként nem sok helyen előforduló stílustörésekre, hogy az angol *horror* szót – és ez a kötetben belül számos helyen, következetesen előfordul – nemes egyszerűséggel meghagyja angolosan, *horror*ként, mely a magyarban ugyebár elsősorban egy populáris műfaj megjelölésére szolgál, s nem fordítja az ebben a lírai kontextusban talán sokkal természetesebben hangzó *borzadály*, *rémület* stb. szavakkal. Egy-két szöveghelyen megjelenik az ugyancsak latin eredetű *frigid* melléknév is (nem feltétlenül a női frigiditásra utalva), változatlanul, holott talán ezt is valamivel természetesebben hangzana *rideg*ként vagy *hideg*ként a magyar fordításban. Megjelenik továbbá a *sex* főnév *szex*ként való magyarítása, mely sokkal inkább a globalizáció egyre inkább anglicizálódó kortárs magyar szóhasználatára jellemző, holott ha következetesen szeretnénk visszanyúlni a nyugatos műfordítói tradícióhoz és az 1930-as évek lírájának stílusához, talán érdemesebb volna ezt is *szeretkezésként* magyarítani. Felrónám továbbá a fordítónak, hogy sokhelyütt nem következetes a határozott névelő kitétele és / vagy elhagyása, különösen a kötött formában írott versek esetében érezhetjük úgy némely helyen, hogy egy-egy névelő a szótagszám betartása kedvéért marad el olyan szöveghelyekről, ahol jelenléte indokolt volna. Ezek a stílus- és kontextusidegennek ható elemek persze főként szószintűek, s jelenlétük minimálisan hat zavarónak a magyarul egyébként többnyire átütő természetességgel lüktető versszövegek befogadásakor.

Ami a hazai Dylan Thomas-recepciót illeti, ennek első állomása az Európa Könyvkiadó *Dylan Thomas összegyűjtött versei* című kötete (1966), majd ugyancsak a kiadó *Lyra Mundi* könyvsorozatának darabjaként jelent meg a számos fordító tollából született *Dylan Thomas válogatott versei* című kötet (1979). Egy évvel később, 1980-ban jelent meg magyarul a szerző *Rebeka lányai* című regénye. Ezeket követve többek között Erdődi Gábor két jóval korábbi, egy verseket (*A csontnak partjain*, 1993) és egy elbeszéléseket (*A szerelem térképe*, 1998) tartalmazó műfordításkötete. 1999-ben pedig magyar nyelven hozzáférhetővé vált Dylan Thomas *A sziget* című regénye is. Mindezek után a

most magyarra ültetett *Jegyzetfüzet-versek* újabb, igencsak fontos lépésként járulnak hozzá az immár több mint negyven évre visszatekintő magyarországi Dylan Thomas-recepció teljességéhez. Az apró bírálható pontok ellenére a vállalkozás tiszteletet és megbecsülést érdemel, hiszen a könyv vitathatatlanul fontos darabokkal gazdagítja a magyar műfordítás-irodalmat.

Összességében tehát nem csupán az a tény bír jelentőséggel, hogy a fordított szerző magyarul eddig ismeretlen verseit adja közre a kötet, hanem amennyiben nem csupán recepciótörténeti, de műfordítás-kritikai nézőpontból közelítünk a szöveg-együtteshez, úgy egyúttal magyar nyelvterületen jelentős költői vállalkozásról is beszélhetünk. Kisebb pontatlanságai, stilisztikai törései ellenére állíthatjuk, hogy Erdődi Gábor versesztétikai szempontból is remek munkát végzett. Egy ekkora terjedelmű és volumenű műfordításkötet aligha adható közre apróbb hibák nélkül. A *Jegyzetfüzet-versek* talán az utóbbi évek egyik legfontosabb és legnagyobb volumenű angolból magyarra ültetett versfordítás-kötete, mely végre betölt egy régóta fennálló hiányt a magyar fordításirodalomban.

Túl sok minden egy fordításkötetben

Kritikai szakmegjegyzések Ted Hughes
Prometheus on His Crag – Prométheusz a sziklán
című verseskötetének Lázár Júlia általi magyar fordításához

A Syllabux Kiadó gondozásában jelent meg Ted Hughes *Prometheus on His Crag – Prométheusz a sziklán* című versciklusa kötetbe foglalva, kétnyelvű kiadásban, Lázár Júlia fordításában, a versek mellé Horváth Dávid fotográfiáival.* Első ránézésre ígéretes, kulcsínében és tartalmában is gazdag kötetrel van dolgunk. A tény, hogy a XX. század talán legjelentősebb angol költőjének egyik eddig magyarul ismeretlen versciklusa könyv alakban megjelent, már maga is irodalomtörténeti kuriózum, s gazdagítja műfordítás-irodalmunkat, mindazonáltal érdemes e könyvet közelebbről is megvizsgálni.

A *Prométheusz a sziklán* a jól ismert antik görög mítoszt dolgozza fel huszonegy, nagyrészt rövid versben, különböző távlatokból, költői látomásként jelenítve meg a leláncolt istent, akinek visszanövő belső szerveit a keselyűk újra és újra kitépik. Lázár Júlia fordításai mellett az angolul tudó olvasók számára szerepelnek az eredeti szövegek, melyek által a kötet a műfordítások iránt érdeklődő befogadók számára ugyancsak érdekes irodalmi csemege lehet. De milyenek is közelről megnézve Lázár Júlia fordításai?

A huszonegy rövid vers magyarul mindenképpen nagy nyelvi erővel, közhelyesen szólva *versszerűen* szólal meg, technikai probléma tehát nincs velük. Lázár Júlia az esetek többségében pontos, a szöveget formai-tördelési szempontból követő magyar fordítást kínál nekünk, ám fordításai helyenként a halálpontos magyarítás mellett mintha az átköltés / félrefordítás irányába is elmozdulnának. Ezt talán a ciklus egy versének kiemelésével szemléltethetjük, mondjuk példának okáért a 16-os számot viselő költeménnyel:

* Hivatkozott kiadás: Ted HUGHES, *Prométheusz a sziklán – Prometheus on His Crag*, ford. LÁZÁR Júlia, Budapest, Syllabux Kiadó, 2012.

Prométheusz a sziklán

*Az emberektől távol
Nem mondhatja el, hogy büntetik,
Mert ellopta a föld agyagját, menny tüzeit.*

*A beleit engedi át
Naponta
A szárnyas Élőhalálnak, csak embert ne bántson.*

*Láncra verve fekszik
A Hegyen,
a Mennybolt alatt,
FIZET
Az emberektől távol nem mondhatja el,*

Hogy nem tartoznak semmivel.

Prometheus On His Crag

*Too far from his people to tell them
Suffers out his sentence
For having robbed earth of clay and heaven of fire*

*He yields his own entrails
A daily premium
To the winged Death In Life, to keep it from men.*

*He lays himself down in his chains
On the Mountain,
under Heaven,
as THE PAYMENT –
Too far from his people to tell them*

Now they owe nothing.

Amennyiben megfigyeljük Lázár Júlia magyarítását és Ted Hughes eredeti szövegét, láthatjuk, hogy a fordító bizony-bizony értelmez, adott esetben *át-értelmez* bizonyos sorokat. Az *earth of clay* és a *heaven of fire* frázisok nem feltétlenül jelentik a *föld agyagját* és a *menny tüzeit*, sokkal inkább fordítva, s a költő talán az eredetiben nem véletlenül fordította meg a birtokviszonyokat. Úgy gondolom, a fordítónak erre ügyelnie kellett volna. Az, hogy (Prométheusz) *a beleit engedi át naponta a szárnyas Élőhalálnak*, ugyancsak nem egészen pontos fordítása a *He yields his own entrails a daily premium to the winged Death in Life*, hiszen itt az angolban körülbelül arról van szó, hogy *Naponta jutalomként adja saját bensőségeit a szárnyas, életben megtestesülő halálnak*, mely mindenképpen többletet hordoz a magyar szöveghez képest. A *he lays himself down in his chains* sor ugyan magában foglalja, hogy Prométheusz *láncra verve fekszik*, azonban ez a sor sokkal inkább olyasmit jelent, hogy *kiteríti magát láncra verve, teste láncai között megfeszül*, stb., amelyet a fordító véleményem szerint kissé leegyszerűsítve intéz el. A *PAYMENT* – mint kapitálissal kiemelt kulcsszó a versben a *FIZET* igével kerül magyarításra, mely ugyan szemantikailag magában foglalja a vezeklést, büntetést, érdemes volna azonban ezt a nem-anyagi értelemben vett fizetést a *BŰNHŐDIK*, *VEZEKEL*, *FELEL* igék valamelyikével hangsúlyozni, hiszen az angol főnév olyannyira jelent pénzzel való fizetést, mint cselekedeteinkért való megfizetést. A *heaven* hol *menny*, hol *mennybolt* a versben, talán a szóismétlés elkerülése végett, ám a *menny* mintha mindenképpen a keresztény mitológia istenére utalna, holott elég volna e szót egyszerűen *égboltnak* fordítani, hiszen köztudottan jóval a kereszténység előtti, pogány antik mítoszról van szó a versekben, ahol az *égbolt* ugyancsak a természetfeletti, az istenek lakhelye, s a szó korántsem terhelt a zsidó-keresztény kultúrkör mono-teista szemantikájától.

Összességében ugyanezekkel a meglátásokkal jellemezhetnénk Ted Hughes mind a 21 versének Lázár Júlia-féle magyar fordításait, aki, bár kiváló műfordító, olykor mintha önkényesen elszakadna az eredeti szövegtől, olykor pedig mintha – kissé

következetlenül – szolgai hűséggel ragaszkodna az angol frázisok eredeti értelméhez. Magyar szövegei működnek, mint versek, ám mintha nem döntené el egyértelműen, hogy fordít vagy pedig interpretál, adott esetben átkölt, nem egyensúlyozik kellő óvatossággal a két szélsőség között, hanem adott versen belül is szélsőségekbe csap át.

Ami Horváth Dávid kiváló fotóművész szocio-fotográfiáit illeti, úgy gondolom, egyértelmű a koncepció bárki számára, mely szerint a kötet szándéka szerint a Prométheusz-versek mellé applikált komor, fekete-fehér, szenvedő, megnyomorított embereket ábrázoló fotográfiák az általános emberi szenvedést akarják megjeleníteni, azt sugallva Ted Hughes látomásos versei mellett: mind Prométheuszok vagyunk a sziklán, nap mint nap szenvedünk, mind-mind valamilyen formában napra nap átéljük ugyanezt. A koncepcióval önmagában nincs is semmi baj, véleményem szerint csupán annyi, hogy túlzottan is egyértelmű... Nem kapunk többet, mint szenvedést megéneklő versek mellé szenvedő embereket ábrázoló fotókat, s e túlzott egyértelműség mintha egy kissé kiüresítené az egész kötet mondanivalóját, túlzottan konceptuálissá téve az egyébként jeles költő, műfordító és fotográfus hármásának könyv formában való színrelépését.

Úgy gondolom, hogy a modern angol mitikus költészet talán legkiemelkedőbb alakjának versciklusa, illetve az antik Prométheusz-mítosz ilyen költői parafrazeálása, leszámítva az általános emberi szenvedés igencsak tág szemantikai tartományát, vajmi kevés rokonságot mutat a Horváth Dávid-féle, egyébként a maga műfajában kiemelkedő szocio-fotográfiával, épp ezért, bár a vállalkozás dicséretes, az eredmény igencsak töredékes. Mindehhez még hozzájön D. Rácz István, egyébként ugyancsak jeles modern angol irodalommal foglalkozó irodalomtörténész, a Debreceni Egyetem docensének kissé legitimáló hangnemű, talán túlzottan részletes utószava Ted Hughes munkásságáról, a *mythic poetry* nevű irodalomtörténeti irányzatról, valamint Lázár Júlia műfordítói vállalkozásáról és Horváth Dávid szocio-fotográfiáinak elemzésével. Amit ennyire magyarázni kell,

s amit ennyire megmagyaráznak egy terjedelmes utószó erejéig, azt hogyan értelmezze tovább a maga módján, a maga horizontjából a mindenkori olvasó?

A kötet végére érve már nem is igazán tudjuk, hogy két-nyelvű verseskötetet, fotográfiai albumot, vagy pedig fotókkal illusztrált verseskötetet tartunk a kezünkben, s így a könyvészeti szempontból egyébként kifejezetten szép, igényes kiadvány azt a benyomást keltheti bennünk: ez így együtt, ebben a formában túl sok, talán kissé még erőltetett is, és bár esztétikai értelemben jó műveket tartalmaz, az egymás mellé applikált művek – versek, versfordítások és fotográfiák nem egészen illenek össze, nem képeznek szerves egészet. Mondhatnánk, a vállalkozás sokat akar markolni, de sajnos jelen formájában keveset fog...

Mindennek ellenére örülhetünk, hiszen huszonegy, magyarul eddig nem ismert vers kritizálható, de ettől függetlenül azért minőségi, versként is működőképes fordításával bővült az amúgy nem túlzottan, vagy sokak szerint legalábbis nem eléggé kiterjedt hazai Ted Hughes-recepció és –fordítás-irodalom. Ily módon pedig egyszerre tarthatjuk a kezünkben Ted Hughes két-nyelvű verseskötetét, Lázár Júlia műfordítás-kötetét, valamint Horváth Dávid fotográfus tematikus albumát, melyek azonban egymástól inkább független művészeti alkotások, könyvészeti formáját tekintve egy objektumba zárva, mintsem egy szorosan összekapcsolódó szerves egész alkotóelemei. Minden töredékessége és / vagy túlzottan konceptuális jellege ellenére a *Prométheusz a sziklán* – *Prometheus on His Crag* című kötet olvasásra, lapozgatásra érdemes kötet, a probléma inkább az, hogy első pillantásra nem tudjuk, miként is közeledjünk hozzá...

Lost in Translation

Possible Problems around the Translatability of Paul Celan's Poems in the Mirror of John Felstiner's English Translations

The translatability of Paul Celan's poetry has been a current problem in literary studies arresting the attention of literary translators and scholars about since the 1980s, not only in Hungary and Europe, but also in the United States. If we think over George Steiner's opinion about the translatability of Paul Celan's poems, it can be seen that he approaches the issue with serious doubts. Steiner claims that it is also doubtful whether Celan himself wanted his readers to *understand* his poetry in any way, conceiving his statement connected to the analyses of the poem entitled *Das gedunkelte Splitterecho – The darkened echo-splinter* (?). Steiner writes that meaning is a temporary phenomenon, and the poems can be understood only momentarily, since another interpretation of the same poem will decode the text in a partly or completely different way, exploring different layers and structures of meaning. Literature wants to break out from the frameworks of everyday human language, becoming the author's own idiolect, heading for untranslatability, unrepeatability in another language (Steiner 2005: 158–159).

In her doctoral thesis, the Hungarian literary historian Noémi Kiss refers to the approaches of Paul de Man and Walter Benjamin (Kiss 2003: 76–77). According to Benjamin, translation is only the temporary dissolution of the alienation of language; at the same time, historically it becomes more canonised, since in an optimal case a translated text cannot be translated further. Translation is a text that has its own identity, serving for *reading* together with the original artwork, constituting the metaphor of reading (De Man 1997: 182–228). However, according to De Man, the situation of the translator is ironic, since the danger of mis-translation, misinterpretation is hiding in every single translation; i. e., translation itself automatically makes re-translation(s) necessary. Translation is not a progress

that has a final goal, it has no final result, but each translation is a new station towards the more complete understanding of a given text written in a foreign language, interpreted by the given translator.

According to Kiss, in case of a translation the translator and the reader evidently have to consider the possible differences between the two languages, and in the analysis of a translated poem the text cannot automatically be treated as identical with the original source language poem, and the possible similarities and differences of the source text and the target text must also be examined in a literary analysis (Kiss 2003: 69). The question may arise how much Paul Celan is still Paul Celan in a given translation. Would be a more exact statement that a given translation is the common artwork of the poet and the translator, since the translator always necessarily adds something to the original text, and he or she also takes certain elements from the content and semantic structures of the source text, mainly if the literary translator is also a poet who forms the translated text according to his/her own notions, integrating it into his/her own artistic works.

Jacques Derrida claims that the radical differences between languages necessarily mean serious problems for literary translators (Derrida 1997: 119). Noémi Kiss, referring to Derrida quotes the so-called Babel-metaphor according to which translation, at least the exact translation saving every single element of the meaning from one language into another is almost impossible, since different human languages after their evolution constitute enclosed structures, and the passing between them is not completely possible. This approach is very similar to Paul Celan's concept of language – human language generally has its limits and is not able to express everything, then why would it be possible to *translate* something said or written in a given language into another, similarly imperfect and limited language?

However, if we accept the supposition that translation in the traditional sense is nearly impossible and we had better speak about interpretations, re-writings of a given poem, it may al-

so be stated that translating poetry itself is also poetry, since it does not only transliterate the foreign author's work into the literature and culture of the target language, but it also re-thinks, re-interprets, rewrites the given work, creating another poem that is close to the original one, but it is not identical to the source text. It raises the question whether or not poetry translation can be treated as an intertextual phenomenon, since the translated text evidently refers to the source text, a discourse evolves between them, but the two texts – and it may be agreed by most of literary scholars and translators – cannot be treated as identical structures.

Hans Georg Gadamer states that no-one can be bilingual in the hermeneutic sense of understanding – one's own native language plays a more serious role in understanding; that is, translation should necessarily be a kind of trans-coding of the source text into the mother tongue of the translator (Gadamer 1984: 269–273). Kiss states about Gadamer's and Benjamin's approach of translation that Gadamer describes understanding, our universal wish to defeat the alienation of language as a permanent act of translation – understanding and translation are a compromise with the alien character of language, recognising that everything can be *understood* only up to a certain degree (Kiss 2003: 155). According to Gadamer's approach the task of the literary translator is to create a third language as a bridge between the source language and the target language, and this bridge language somehow should integrate both of them. Via this process, translation also becomes a historical phenomenon that makes it possible to understand a given text in a given historical age up to a certain degree (Gadamer 1984: 271). Walter Benjamin's concept of translation is very similar to Gadamer's notion – translation gives the chance to a given text to live on, not only to survive. As the sentences of life are harmonised with the living themselves, without meaning anything for them, the translation of a given text is evolving from the original one (Kiss 2003: 66).

Perhaps the scholarly literature cited above reveals that the translation Paul Celan's poetry into any language from German

is not a simple task for a literary translator, and it may hinder the complete understanding of the texts that they were written in German, in the poet's mother tongue to which he had a controversial relationship and from which he wanted to break out. Is it possible to *translate* poems that intend to destroy even the standards of their own language, heading for something outside human language?

The representatives of different trends of literary studies by and large agree that the translations made from Celan's poems, due to the multiple coding, the frequent intertextual references and the obscurity and hermetism ruling between them nearly always have some interpretative nature; that is, the translation of a given text written by Celan also necessarily becomes a reading of the poem.

Hungarian poet, translator and literary historian György Rába states that a kind of 'beautiful faithlessness' can be observed in certain poetry translations comparing them to their original source text, and the translator's own poetic voice frequently speaks from translated poem, combined with the poet's original voice (Rába 1969: 12). That is, a literary translator does not only mechanically transcribe words based on the use of a dictionary, but makes an attempt to decode and understand the text written in the foreign language. Since translation often involves interpretation, the translator has to make decisions – on these grounds, the result of the translation of Celan's or any other author's given poem can be considered as the result of poetic activity, and the translation is not only the author's, but also the translator's artwork that may be integrated into the oeuvre of the translator. A poem can be understood differently by different translators, if a poem exists in several translations in parallel, then it is nearly necessary that the readings of the same poem in the target language shall also be slightly or completely different.

After examining some aspects of the possible problems around the translation of Paul Celan's poetry, now I attempt to examine some concrete examples of translation within the sphere of the English language – John Felstiner's English tran-

scriptions, beginning with a few earlier poems by Celan, but mainly selecting from the author's more mature late poetry that may be more interesting for scholarly analysis. I would like to begin with one of Celan's emblematic poem entitled *Tenebrae*, which is a reference to the biblical darkness falling upon the world after Jesus Christ's crucifixion.

John Felstiner's translation:

Tenebrae

*Near are we, Lord,
near and graspable.*

*Grasped already, Lord,
clawed into each other, as if
each of our bodies were
your body, Lord.*

*Pray, Lord,
pray to us,
we are near.*

*Wind-skewed we went there,
went there to bend
over pit and crater.*

Went to the water-trough, Lord.

*It was blood, it was
what you shed, Lord.*

It shined.

*It cast your image into our eyes, Lord.
Eyes and mouth stand so open and void, Lord.*

*We have drunk, Lord.
The blood and the image that was in the blood, Lord.*

*Pray, Lord.
We are near.*

The original German poem:

Tenebrae

*Nah sind wir Herr,
nahe und greifbar.*

*Gegriffen schon, Herr,
ineinander verkrallt, als wär
der Leib eines jeden von uns
dein Leib, Herr.*

*Bete, Herr,
bete zu uns,
wir sind nah.*

*Windschief gingen wir hin,
gingen wir hin, uns zu bücken
nach Mulde und Maar.*

Zur Tränke gingen wir, Herr.

*Es war Blut, es war,
was du vergossen, Herr.*

Es glänzte.

*Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr,
Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr.*

*Wir haben getrunken, Herr.
Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.*

*Bete, Herr.
Wir sind nah.*

The poem cited above entitled *Tenebrae* is one piece of Celan's fairly early poetry, full of biblical and other religious references. First of all, the title probably refers to the darkness that fell upon the world after Jesus Christ's death on the cross. It can be interpreted as a so-called counter-psalm or anti-psalm, since it is written in the traditional psalm form (a prayer to God), but it is turned upside down, since it is the poetic speakers, a group of people wandering in the desert who calls up God to pray to *them*. Probably, the poem intends to express the controversies of the world after the Holocaust and the Second World War, suggesting that the traditional order of the world simply turned upside down, and nothing can be considered as holy anymore.

Comparing Felstiner's translation and the original German poem written by Celan it can be seen that the first two lines of the poem are nearly literally identical in the original text and in the translation, the translator even preserves the inversion 'Nah sind wir...' – 'Near are we...'. What can be spectacular as for comparison, in my opinion, at first appears in the seventh line of the poem. 'Pray, Lord...' – 'Bete, Herr...' in itself may mean in English that 'We pray to us, God...'; i. e., in English this traditional form is not unconditionally imperative, whereas in German it is evidently a second person singular imperative form (or a first person singular declarative form, but it lacks the obligatory grammatical subject 'ich'). Furthermore, the verb 'beten' in German does not only mean 'pray' in the religious sense, but it also means 'beg' to someone without even any religious connotation – 'beten' and 'beg', since it is spoken about closely related Germanic languages, may also have some common etymology. In the ninth line of the poem, in my opinion, it can be questioned whether the German compound 'windschief' is ev-

idently 'wind-skewed' in English, since it may also mean something like 'chased by wind' or 'hindered by wind', but the translator had to make certain decisions. It may also be one of the remarkable characters of the translation that in the thirteenth line of the poem, while Celan wrote 'Zur Tränke gingen wir...', Felstiner wrote 'Went to the water-trough...', simply omitting the grammatical subject present in German, and it could certainly be also present in the English translation – i. e., the omission of the subject does not seem to be justified, although it may mirror the translator's intention to preserve Celan's fragmented poetic language. In the fourteenth and fifteenth line it seems also that the translator manages to remain faithful to the original version – in German, the lines 'Es war blut, es war, / was du vergossen, Herr.' may either refer to the blood of men that God 'shed' as the punishing God of the Old Testament, or God's, i. e. Jesus Christ's blood that he 'shed' for the salvation of men. As we can see in Felstiner's translation, 'It was blood, it was, / what you shed, Lord.' makes the same interpretation possible, not deciding whether it is the punishing God who 'shed' the blood of probably pagan / disobedient men, or it is God who 'shed' his own blood for the salvation of men. In the twentieth line of the poem it is also interesting that the line 'Wir haben getrunken, Herr.' is 'We have drunk, Lord.' in Felstiner's translation; i. e. the translator even wants to preserve the tense of the original version of the poem – the so-called *Perfekt* is the German counterpart of the English Present Perfect Tense, although little differences may occur; e. g., in German where there is *Perfekt*, in English there may also be Simple Past in many cases. In the last line it is also interesting that although it is nearly the same as the first line of the poem, there is no inversion: 'Wir sind nah.' Felstiner's translation also preserves this lack of inversion with the very simple sentence 'We are near.'

It may be stated that Felstiner's translation of *Tenebrae* is a fairly exact, form- and content-faithful English transcription of the original poem that can rather be treated as a *translation* in the traditional sense than an interpretation / adaptation. The

main reason for this fact may be that this poem is one of Celan's early, linguistically simpler works which I intended to use as an example of this period of the author's poetry, but henceforth I would like to examine with a few later, more mature poems by Celan, comparing them with their English translations.

John Felstiner's translation:

IN RIVERS *north of the future*
I cast the net you
haltingly weight
with stonewritten
shadows.

The original German poem:

IN DEN FLÜSSEN *nördlich der Zukunft*
werf ich das Netz aus, das du
zögernd beschwerst
mit von Steinen geschriebenen
Schatten.

The poem cited above is one of Celan's much later and much more hermetic poetry that probably means a much larger challenge to any translator. It was published in the volume entitled *Atemwende – Breathturn* in 1967, only three years before the author's tragic suicide.

I am aware of the fact that the poem above cannot simply be *analysed* in the traditional way, since it has its own hermetic poetic world; therefore, I only mention that the poetic speaker symbolically casts his net in the rivers in some imaginary country where someone that he calls as 'you' weights his fishing net with 'stonewritten shadows'. Stone is a traditional element of Jewish Mysticism that may have several connotations; e. g., Jewish people often put a stone on the grave of the dead to express their respect and memory felt for them. The shadows may refer

to the fact that what appear in the net are not real, only their shadows can be perceived by the speaker – it can be a reference to one of the greatest dilemmas of Celan's poetry, the incapability of language to communicate or express any explicit content. It can be mentioned German philosopher Hans-Georg Gadamer deals with the topic of the relation of 'you' and 'I' in Paul Celan's poetry, but in the present article I would rather concentrate on the similarities and differences between the original and the translated version of the poem (Gadamer 1993: 421).

It may be a spectacular difference between the original version and the translation of the poem that while Celan starts his poem with the beginning '*In den Flüssen*' – '*In the rivers*', Felstiner translates it only as '*In rivers...*', omitting the definite article present in German, annihilating (!) the definite character of the poem, placing it into an indefinite landscape. Seemingly it is only one little word, one little difference, but it may change the whole atmosphere of this otherwise very short poem. It is also questionable whether the German very 'aus/werfen' meaning 'to cast out' is simply 'cast' in English, since as if in the German version it were stressed that the poetic speaker 'casts out' his net in the rivers. Whether the German word 'zögernd' is the most appropriately translated into English with the word 'haltingly' may also be a question. It is also interesting that while Celan does not use a compound neologism in his original poem in the penultimate line while neologisms are very characteristic of his poetry, Felstiner translates the expression 'von Steinen geschriebenen' literally meaning 'written by stones' into a compound neologism 'stonewritten' as if he liked to become '*more celanian*' than Paul Celan himself.

After the short examination of the otherwise also short poem it may be established that there are spectacular differences between the original version and the English transliteration of the same text; i. e., they cannot be considered identical, and their separate analysis may even lead to slightly different readings. Felstiner's English translation has a strongly interpretative character that digresses from Celan's original text, making certain decisions within the process of reading and translation.

John Felstiner's translation:

TO STAND *in the shadow
of a scar in the air.*

*Stand-for-no-one-and-nothing.
Unrecognized,
for you
alone.*

*With all that has room within it,
even without
language.*

The original German poem:

STEHEN *im Schatten,
des Wundenmals in der Luft.*

*Für-niemand-und-nichts-Stehn.
Unerkannt,
für dich
allein.*

*Mit allem, was darin Raum hat,
auch ohne
Sprache.*

The poem cited above is one of Celan's emblematic works from his late poetry that was also published in the volume entitled *Atemwende – Breathturn*. Although it is also a hermetic and hardly decodable poem, it may be stated that, in fact, it refers to the task of the poet – 'to stand', under any circumstances, to stand, fight and write, without any reward.

Examining the first two lines it can be spectacular that while Celan writes 'im Schatten des Wundenmals' that literally

means 'in the shadow of the scar', Felstiner translates the German definite article into an indefinite article – 'in the shadow of a scar'. The definite 'Wundenmal' – 'scar' created by becomes indefinite in the translation, and via this little modification the whole poem may lose its definite character.

However, despite the seemingly little difference between the original and the translated text, in the second paragraph of the poem the translation and the original version seem to be nearly completely identical. The neologism by Celan 'Für-niemand-und-nichts-Stehn' is translated by Felstiner into 'Stand-for-no-one-and-nothing', although the 'Stehn' – 'stand' element of the original and the translation are in different places, Celan's original text ends in 'Stehnn', while Felstiner's translation begins with 'stand', but this difference probably derives from the grammatical differences between German and English.

The third paragraph of the poem may show differences in its first line – while in German Celan writes 'Mit allem, was darin Raum hat', Felstiner translates this line into 'With all that has room within it'. However, Celan's original line may also mean 'With all for which there is enough room / space within'. Felstiner made a decision, but this decision is not unconditionally the best one and the meaning of the two lines in German and English, although they can mean approximately the same, they can also be interpreted differently. It is not evident whether the German noun 'Raum' should be translated into its German etymological counterpart 'room', since it may rather mean 'space' in this context. Nevertheless, there may be no doubt about the fact that the lines 'auch ohne / Sprache' are well-translated into English with the expression 'even without / language'.

Similar to the previous poem compared in original and in translation, in the case of the present poem it can also be established that the translation has a strongly interpretative character, and the translator digressed from the original version at several places. The lack of a definite article, as seen above, may modify the whole atmosphere of a given poem in translation compared to the original text. That is why I think that it would

rather be more exact to speak about 'adaptations / interpretations' instead of 'translations' in the case of the transliterated versions of Paul Celan's certain, mainly late and mature poems.

John Felstiner's translation:

THREADSUNS

*over the grayblack wasteness.
A tree-
high thought
strikes the light-tone: there are
still songs to sing beyond
humankind.*

The original German poem:

FADENSONNEN

*über der grauschwarzen Ödnis.
Ein baum-
hoher Gedanke
greift sich den Lichtton: es sind
noch Lieder zu singen jenseits
der Menschen.*

Fadensonnen – Threadsuns is one of the emblematic and well-known pieces of Celan's late poetry. The poem is not so hard to decode as several of Celan's late texts, since it seems to mirror the author's philosophy of art. The short piece consisting only a few lines is probably a vision about the *language beyond human language*, a system of representation that may be able to tell the untellable beyond the limits of human language and sing the 'songs beyond humankind'. However, this vision can also be interpreted in a negative way, since it is possible that in the world in which the songs are to be sung humankind exists no more – the question whether or not human beings are necessary for the existence of art and poetry may arise.

Analysing the translation and the original text, it can be observed that the beginning word of the poem is a neologism that probably means late autumn sunlight, but it is questionable in the case of Paul Celan's word creatures. The unusual neologisms in Celan's poetry may be treated as the elements of an independent, new poetic language in which the words get rid of the limits of their traditional meanings. Felstiner's translation of Celan's neologism may be treated as precise, since the German word 'Faden' means 'thread' in English, although other interpretations are also possible.

It is also an interesting character of Felstiner's translation that the German compound adjective 'grauschwarz' is translated into English as 'grayblack', which is an exact translation, but it may also be considered that the German adjective grau – gray has a common stem with the noun 'Grauen' – 'horror'. Certainly, this semantic fact cannot be translated into English, but something is necessarily lost in translation. The compound adjective 'baumhohe' ('baumhoch' in undeclined form) is translated into English as 'tree-high', and Felstiner even preserves the poetic hyphenation of the word in his own text.

Another difference between the original and the translated version of the poem can be that while in the original version Celan uses the verb 'greift sich' that approximately means 'grasp something', in Felstiner translation we can read that the tree-high thought 'strikes' the light-tone, and this verb creates a much stronger poetic imagery than Celan's original verb use. In this sense, Felstiner's translation is rather interpretative, creating the text's own reading in English. Furthermore, the last word of Celan's original poem is only 'Menschen' that means only 'men, humans', while Felstiner translates it into 'humankind', which gives a much more solemnly connotation to the English version of the poem, digressing from the atmosphere of the original.

It may be established that the English translation of one of Paul Celan's classic poems by John Felstiner strongly *interprets* the original one, creating its own poetic world in English; there-

fore, reading the English counterpart of *Fadensonnen* demands the analyst to consider the fact that not each translated text can be treated as identical with the original one, mainly when it is spoken about poetry translation.

John Felstiner's translation:

WORLD TO BE STUTTERED AFTER,
in which I'll have been
a guest, a name
sweated down from the wall
where a wound licks up high.

The original German poem:

DIE NACHZUTOTTERNDE WELT,
bei der ich zu Gast
gewesen sein werde, ein Name
herabgeschwitzt von der Mauer,
an der eine Wunde hochleckt.

The poem cited above was published in the volume *Schneepart* – *Snow-part* in 1971, one year after the author's death. It is also a poem that mirrors poetic and epistemological problems. The poetic speaker claims himself to be only the guest of the world, identifying the world (or himself?) with a name that is sweated down from the wall. The hermetic, visionary world of the poem may even be terrific – the world is to be 'stuttered after'; i. e., no knowledge can be conceived, communicated by human language. The limits of human language and the wish to create a new poetic language is one of the main topics of the celanian poetry – the present, fairly well-known poem may represent the same approach to language.

Comparing the original text of the poem and its version translated into English it can be seen that the strange tense structure, the Future Perfect in German, 'bei der ich zu Gast

gewesen werde' is preserved in the translation – Felstiner writes 'by which I'll have been a guest', suggesting that the poetic speaker *will have been* a guest in some point of the future; i. e., the unusual temporal dimension of the poem is not lost in translation. However, what is a compound participle in German – 'nachzutotternde' cannot be translated into English with a similar compound, only with the expression 'to be stuttered after'. This solution, on the other hand, means that the unusual composition of words that is one of the main characteristics of Paul Celan's poetry is lost in this case of translation, the translation adds and takes certain elements, but this untranslatability of the compound structure derives from the differences between English and German. If we have a glance at the German compound 'herabgeschwitzt' which really means 'sweated down from somewhere' in English, we may see that it is not translated into English with another compound either. However, Felstiner maybe could have translated the compound into English as 'downsweated' which would certainly sound strange, but since Paul Celan is a master of the creation of strange, unnatural poetic compounds, it might even be preserved in English – i. e., what sounds strange in German should also sound strange and unnatural in the English translation, although it is merely a supposition.

Concluding Remarks

Hungarian literary historian Mihály Szegedy-Maszák examines the issue of untranslatability and the chance of translatability in a general aspect (Szegedy-Maszák 2008: 235–248). It may seem evident that in case of translation the issue of the differences between languages and the question of temporality arise; that is, the phenomenon of untranslatability must exist to some degree, as it is impossible to create completely form- and / or content-faithful translations. Certainly, reading the English translations of Paul Celan's certain poems it becomes evident that as

it is mentioned by Imre Madarász that in parallel with untranslatability, translatability also exists to some degree, rather it is worth dealing with the question how much the translation of a given text is able to represent the atmosphere and references of the original text (Madarász 2005: 86–88). As it seems to be justified by the translations above, the translation of a given artwork in the target language is an independent literary entity, and the parallel translations of the same source text may not be considered identical to each other either. Perhaps it is not an overstatement that there can be as many Paul Celan as translators within the literature of a given language into which certain works of the author were translated – all translations speak differently, mediating certain elements of the original poem in a different proportion being a reading in itself, and it may depend on the attitude of the analyst which translation he or she chooses or whether he or she draws back to the original text of the poem avoiding the translations. Certainly, it has to be done if a given work to be analysed has not yet been translated into the native language of the analyst, but if a text was already translated into a certain language, in my opinion, the translated text should not be avoided and ignored by the analyst, since it is an already existing reading of the source text that is part of the literature belonging to the target language. I do not think that it would unconditionally mean a problem in interpretation if a given text exists in translation, even if in several different translations, since a translation may add more aspects to the analysis of the same work. Although meaning may really be enclosed in language, and Celan's complex, self-reflexive, hermetic poems evidently mean challenge to literary translators, their translation, if not even completely faithfully, but is possible and is able to contribute to the success of understanding them.

Although as if some scholarly literatures in Hungary and elsewhere had mystified the issue of the translatability of the celanian poetry, it seems that the hermetism, obscurity and self-reflexive quality, at least in the majority of the cases, can be transliterated from the source language into several target lan-

guages including English. However, when analysing a poem by Celan in translation it cannot be forgotten that the given text is a *translation / interpretation*; i. e., it is worth knowing and examining the original German version of the given poem, but it does not evidently mean that the translated quality of a given text leads to incorrect interpretations. In my opinion, on the contrary, the translated and the original version of a given poem may even complete each other, adding extra aspects to the analysis and interpretation. The celanian poetry and its transliteration in any language require specially sensitive reading, but the original poem and the translated version do not unconditionally disturb each other's interpretation, they rather add something to each other, supporting each other's textual structures. A *good translation* (I use this term very carefully, since it is a very subjective judgement which translation of which poem is 'good' and how) may be able to legitimise a foreign text within the culture and literature of the target language, and even a higher, more complete interpretation may evolve from the interaction of the translated and the original text. In my opinion, John Felstiner's interpretative English translations of Paul Celan's poetry evidently added something to Celan's Anglo-Saxon reception, supporting the fact that on the one hand, all texts of the world literature are translatable to some degree; on the other hand, Celan's textual universe, since it does not always intend to be unambiguous even in its original German language, via the translations richer, deeper, more complete interpretations can evolve than only in German. All national literatures into which his poetry was translated can have *their own Paul Celan* that makes the segments of unusual and richly whirling poetic world sound from different points of view, not falsifying the original version for the readers.

Works cited

- CELAN, Paul (1959): *Sprachgitter*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- CELAN, Paul (1967): *Atemwende*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- CELAN, Paul (2001): *Selected Poems and Prose of Paul Celan*. London and New York: W. W. Norton Company Ltd. Translated by John Felstiner.
- DE MAN, Paul (1997): *Schlussfolgerungen. Walter Benjamins „Die Aufgabe des Übersetzers“, in. Alfred Hirsch (Hg.): Übersetzung und Dekonstruktion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- DERRIDA, Jacques (1997): *Babylonische Türme. Wege, Umwege, Abwege*. In Alfred Hirsch (Hg.): *Übersetzung und Dekonstruktion*, 119–165. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- GADAMER, Hans Georg (1984): *Igazság és módszer*. Budapest: Gondolat.
- GADAMER, Hans Georg (1993): *Wer bin ich und wer bist Du?*. In Gadamer, Hans Georg: *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug. Gesammelte Werke*. Mohr (Paul Siebeck) Verlag.
- KISS, Noémi (2003): *Határhelyezetek – Paul Celan költészete és magyar recepciója*. Budapest: Anonymus.
- MADARÁSZ, Imre (2005): *Irodalomkönyvecske*. Budapest: Hungarovox.
- RÁBA, György (1969). *Szép hűtlenek*. Budapest: Akadémiai.
- STEINER, George (2005): *Bábel után – nyelv és fordítás I*. Budapest: Corvina.
- SZEGEDY-MASZÁK, Mihály (2008): *Megértés, fordítás, kánon*. Bratislava–Budapest: Kalligram.

Tartalom

Nyelvbe zárt jelentés

- A vers fordíthatóságának vizsgálata
- Paul Celan *Fadensonnen* kezdetű költeménye
- különböző fordításainak tükrében 5

A kulturális transzfer, illetve annak hiánya

Marno János Paul Celan-fordításaiban

az *Atemkristall* – *Lélegzetkristály* című versciklus

magyar adaptációjának tükrében

- (fordításkritikai műhelytanulmány). 27

Szép-e minden, ami hűtlen?

- Rába György *A szép hűtlenek*
- és Józán Ildikó *Mű, fordítás, történet* című
- fordítástörténeti monográfiáinak
- rövid szemléleti és elméleti összehasonlítása. 48

Fordítás és / vagy költészet?

- Esszékiismeret a versfordítás gyakorlatáról,
- jelentőségéről és esztétikai értékéről,
- egy józan, középutas álláspont kialakítása céljából 59

A mindent megalapozó *Jegyzetfüzet-versek*

- Kapcsolódó tanulmány
- Dylan Thomas ifjúkori költeményeinek
- Erdődi Gábor általi magyar fordításához. 73

Túl sok minden egy fordításkötetben

- Kritikai szakmegjegyzések Ted Hughes
- Prometheus on His Crag* – *Prométheusz a sziklán*
- című verseskötetének Lázár Júlia általi
- magyar fordításához 81

Lost in Translation

- Possible Problems around the Translatability
- of Paul Celan's Poems in the Mirror
- of John Felstiner's English Translations. 86

A Cédrus Művészeti Alapítvány
megbízásából kiadja
a Napkút Kiadó Kft.
1043 Budapest, Tavasz u. 4.

Telefon: (1) 225-3474
Mobil: (70) 617-8231
E-mail: napkut@gmail.hu
Honlap: www.napkut.hu

Felelős kiadó
Szondi György

Tördelőszerkesztő
Szondi Bence

Nyomdai kivitelezés
Szinkron Digital Nyomdaipari Kft.

ISBN 978 963 263 509 5